13
R59m

DEM ANDENKEN

ALOIS RIEGLS

Thronende Madonna im Schnütgen-Museum zu Köln.

EUGEN LÜTHGEN

ROMANISCHE PLASTIK IN DEUTSCHLAND

MIT 178 ABBILDUNGEN

AUF 145 TAFELN

1 * 9 * 2 * 3

KURT SCHROEDER · BONN UND LEIPZIG

ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS ÜBERSETZUNGSRECHT VORBEHALTEN

DRUCK VON F. A. BROCKHAUS, LEIPZIG

INHALT

I. Einleitung 1

II. Die Kunst des 11. Jahrhunderts 8

III. Die Kunst des romanischen Stiles 18

IV. Die Frühstufe des romanischen Stiles . . . 42

V. Die Stilvollendung 55

VI. Der spätromanische Stil 95

Anmerkungen 141

Katalog 143

Tafelverzeichnis 168

Sach- und Namenverzeichnis 179

Tafeln . . . . . I—CXLIV

NB
175
L76

VORWORT

ALOIS RIEGL hat in seiner spätrömischen Kunstindustrie die Formensprache der werdenden christlichen Kunst untersucht. In meisterhafter Klarheit der begrifflichen Fassung stellt er Formgesetze auf, die weit über die Zeit hinaus Geltung besitzen, aus deren Kunstwollen er sie ableitet. Nicht wenige dieser Gesetze gelangen erst in der Kunst des Mittelalters, im Verlaufe des späten 11. und des 12. Jahrhunderts, zur Auswirkung.

Vorliegende Untersuchung stellt sich die Aufgabe, Formaufbau und Formwandel der deutschen romanischen Plastik im Hinblick auf die gesetzlichen Beziehungen, die zwischen Rohstoff, handwerklicher Herstellung, seelischem Ausdruck und den sinnlichen Gegebenheiten von Fläche, Körper und Raum bestehen, begrifflich zu umgrenzen. Die plastischen Einzelwerke entwicklungsgeschichtlich in die Kette der Geschehnisse einzugliedern, folgt aus der Untersuchung der Formensprache als natürliches Nebenergebnis. Soweit als angängig, werden die auf der beneidenswert klaren Forschungsweise der Archäologie beruhenden Begriffsbestimmungen Riegls verwertet.

Im Texte finden nur die für die Formbildung und die Entwicklung bedeutsamen Werke Erwähnung. Der Katalog soll einen Überblick über das Gesamtschaffen der romanischen Plastik in Deutschland ermöglichen.

Im Katalog ist durch Angabe von Seitenzahlen auf den Text Bezug genommen ebenso wie im Tafelverzeichnis. Auf die Werke außerdeutschen Ursprungs, die zur Klarstellung des Sachverhaltes herangezogen werden mußten, wird im Ort- und Sachverzeichnis verwiesen.

LÜTHGEN

VERWEISUNGEN

(1), (2), (3) usw. im Text = Anmerkungen auf S. 141 f.

Aufn. Bildstelle Berlin = Aufnahme der staatlichen Bildstelle in Berlin.

Aufn. Lichtbildzentrale Köln = Aufnahme der Lichtbildzentrale des Kunstgewerbemuseums in Köln.

Aufn. Seminar Marburg = Aufnahme des Kunsthistorischen Seminars der Universität Marburg.

Aufn. Stoedtner = Aufnahme von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

Für den Katalog gilt Folgendes: die Bezeichnung frühromanisch umfaßt den Zeitraum von der zweiten Hälfte des 11. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts, romanisch von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis um 1200, spätromanisch vom Anfang des 13. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

Die Herkunft der photographischen Aufnahmen, die den Abbildungen zugrunde liegen, ist im Tafelverzeichnis vermerkt.

Den Einband entwarf und zeichnete Ernst Pollak.

Die Klischees wurden hergestellt von der Firma Dr. von Löbbecke & Co in Erfurt.

Den Druck und die Einbandarbeiten besorgte F. A. Brockhaus in Leipzig.

Das Kunstdruckpapier lieferte die Fa. Scheufelen, Niederlenningen-Teck.

I

EINLEITUNG

Einer zusammenfassenden Behandlung der romanischen Bildnerei in Deutschland scheinen große Schwierigkeiten entgegenzustehen. Einmal sind die einzelnen Landschaften und Schulkreise, in denen die romanische Kunst eine örtlich bedingte Sonderentwicklung durchlief, nicht alle durchforscht; zum andern sind die Denkmäler des romanischen Stiles an Zahl und Kunstwert innerhalb der verschiedenen deutschen Stämme so mannigfach unterschieden, daß es vermessen wäre, von einer einheitlichen Formensprache der romanischen Plastik in Deutschland zu sprechen.

Wenn diese Hemmungen, wie es geschehen soll, nicht als unübersteigliche Hindernisse angesehen werden, so liegt das an dem Plan, der dieser Untersuchung die Richtung weist. Denn die Absicht dieser Veröffentlichung ist nicht so sehr auf die Beschreibung von Einzeldenkmälern gerichtet, als vielmehr auf die Gewinnung von leitenden Gesetzen der Formensprache des romanischen Stiles in Deutschland.

Diese Gesetze der Formbehandlung, des Formaufbaues, der Formentwicklung, die für alle Kunstgattungen des romanischen Stiles gleichgeartet sind, so zwar, daß einzelne auf dem Gebiete der Baukunst, andere auf dem des Kunstgewerbes, wieder andere auf dem der Malerei und Bildnerei hervorstechender als anderwärts in Erscheinung treten, diese Gesetze der Formung von Werken der bildenden Kunst haben, sofern sie dem Zeitstil und der geistigen Einstellung der Zeit entsprechen, übertragene Gültigkeit für alle Äußerungen des künstlerischen und geistigen Lebens vom späten 11. bis zum frühen 13. Jahrhundert. Woraus zu entnehmen ist, daß jede Art des geistigen Erlebens auf dem Gebiete der Weltanschauung und der Wissenschaft wie auch jedes literarische oder musikalische Kunstwerk Anlaß bieten kann, zur Deutung schwieriger Formfragen herangezogen zu werden. Denn nur wenn ein Formgesetz allen wesenhaften Erscheinungen des Geisteslebens der Zeit innerlich gemäß ist, bietet es Gewähr, daß es Zeitstimmung und Zeitströmung umfasse. Wenn so das eine durch das andere wechselseitig gestützt und ergänzt wird, kann bei bescheidenen Ansprüchen eine Deutung der Formensprache der Kunst des romanischen Stiles gelingen.

Eine Untersuchung solcher Art wird durch die Besonderheit des romanischen Stiles herausgefordert. Denn die Kunst des 12. Jahrhunderts hat einen allgemeingültigen, großen,

weltbürgerlichen Zug. Die Unruhe der vielfältigen Mischungsvorgänge des ersten christlichen Jahrtausends beginnt schon im 11. Jahrhundert einer formaufbauenden Ruhe und Stetigkeit zu weichen. Diese Ruhe bedeutet innere Festigung; sie erzeugt die Kraft und den Willen, aus dem Innern heraus der Außenwelt ein Neues mitzuteilen, dem innern Erleben neue eigene Form und Gestalt zu geben. Da die Völkerverschiebung und Zusammenballung der Rassen des Abendlandes im 11. Jahrhundert einen vorläufigen Abschluß fand, ist im abendländischen Geistesleben des 12. Jahrhunderts allenthalben ein verwandtschaftliches Gefühl wirksam, das dem romanischen Stile eine Formkraft sichert, die in etwa Stammes- und Rassengegensätze überbrückt. Diese wesenhafte Gleichartigkeit des Sichmitteilens verleiht dem romanischen Stile eine Spannkraft und innere Größe, die den Schöpfungen einer späteren Zeit schwerer erreichbar waren. Denn die Steigerung des Persönlichkeitsbewußtseins ließ in den nachfolgenden Jahrhunderten mehr und mehr die Rasse von der Rasse, den Stamm vom Stamm, den Menschen vom Menschen sich trennen und abschließen.

Wer es unternimmt, das Wesen des romanischen Stiles zu schildern, wird daher in der brüderlichen Verbundenheit der fließenden Quellen der schöpferischen Gestaltung des abendländischen Geisteslebens eine Erkenntnis finden, die nicht selten den Weg öffnet zu verschlossenen Gebieten des künstlerischen Seins. Eine Kennzeichnung der romanischen Bildnerei in Deutschland kann deshalb an einer allgemeinen Charakteristik der romanischen Kunst nicht vorübergehen.

Man darf nicht eigentlich sagen, daß die romanische Kunst von der deutschen Wissenschaft vernachlässigt worden sei. Wennschon die Behauptung zu Recht besteht, daß die verschiedenen Zweige der Kunst des 12. Jahrhunderts höchst ungleich behandelt worden sind. Vielleicht ist es richtig zu behaupten: wenn die romanische Kunst nicht die Fülle von gewaltigen und monumentalen Schöpfungen der Baukunst hervorgebracht hätte, wie sie in den großen rheinischen Domen und den gestaltenreichen kölnischen Dreikonchenanlagen vorliegen, so hätte man an der Kunst des romanischen Stiles leicht achtlos vorübergehen können. Das besagt: die wissenschaftliche Forschung hat sich der Kunst des 12. Jahrhunderts von der Seite der Baukunst aus genähert. Daraus erwuchs der Kunstgeschichte zweifellos ein Hemmnis. Sind doch viele Fragen der reinen Raumgestaltung infolge der verwickelten künstlerischen und zweckgestaltenden Beziehungen innerhalb der Baukunst schwerer zu lösen als auf anderen Gebieten. Außerdem erscheint es schwierig, die Ergebnisse der Gesetzmäßigkeit der architektonischen Raumgestaltung zwanglos auf die Schwesterkünste der Malerei und der Bildnerei sowie des Kunstgewerbes zu übertragen, so daß zumeist die Durchforschung dieser Gebiete in der Form einer sehr gefährlichen Vereinzelung und Absonderung des Stoffes aus dem lebensvollen Gesamtzusammenhang erfolgte. Deshalb darf es nicht wundernehmen, daß vielen Werturteilen über Kunstwerke des romanischen Stiles, vor allem über Werke der romanischen Bildnerei, eine Einstellung zugrunde liegt, die keineswegs dem 12. Jahrhundert, wohl aber der Kunst des 15. oder 16. oder gar des 19. Jahrhunderts gemäß ist, so daß die innere Hoheit dieser Kunst, ihre schlichte Größe, ihr Reichtum

an übersinnlichem Gehalt, ihr ganz und gar nach innen gekehrtes Wesen nicht erkannt wurde. Vielmehr schien dies alles ein mißglückter Versuch zu sein, kindhaft, unfertig, quälend, formlos mehr ausdrücken zu wollen, als der technischen Fähigkeit der künstlerischen Formung nach möglich war.

So darf man dennoch, wenn man rückschauend das weite Gebiet wissenschaftlicher Kleinarbeit über die romanische Kunst überblickt, sagen, daß der wissenschaftlich begründeten Anschauungen über das Wesen dieser Kunst nicht allzu viele sind und daß infolgedessen das Gesamtgebiet der Kunst des romanischen Stiles im Verhältnis zur Kunstgeschichte des 15.—18. Jahrhunderts immer noch in ein bedrückendes Dunkel gehüllt ist. Stehen doch die Grenzen der Kunst des romanischen Stiles nicht einmal in der Weise fest, daß sie sich allgemeiner Anerkennung erfreuen können. Weder der Beginn der eigenen und ursprünglichen romanischen Formkraft ist heute mit Sicherheit anzugeben noch auch das Ende. Grund dieser Erscheinung ist die willkürliche Behandlung von Einzelfragen der romanischen Kunst, die es nicht zuließ, eine Gesetzmäßigkeit des Formablaufs zu erkennen, wie sie in der reichen Fülle des der Beobachtung zugänglichen Stoffes vorliegt.

Schon diese Tatsache würde einen neuen Versuch der Deutung der romanischen Formensprache rechtfertigen, zumal wenn es gelänge, allgemeine und maßgebende Gesetze der Formanschauung des romanischen Stiles aufzustellen. Denn es könnte sich ihnen zufolge wohl auch erweisen, daß die Kunst des romanischen Stiles der eigentliche Beginn der urtümlich schöpferischen abendländischen Geistesart ist, und daß somit im 11. und 12. Jahrhundert der Grund gelegt wird, auf dem alle weitere Entwicklung der abendländischen Kunst aufbaut. Diese eigentlichste und nächstliegende Quelle der deutschen Kunst in ihrer Eigenart zu erkennen und zu schildern, ist eine Aufgabe, die zu lösen sich zweifelsohne lohnen wird.

Diese entwicklungsgeschichtlich bedeutsame Stellung der Kunst des 12. Jahrhunderts verdient nachdrücklich betont zu werden. Hätte man diese Stellung, die die romanische Kunst im Gesamtaufbau der abendländischen Kunst einnimmt, früher und deutlicher erkannt, würde dieser wichtige Zeitraum künstlerischen Geschehens sicherlich mehr durchforscht worden sein. Doch allzu leicht geneigt, die romanische Bildnerei und Malerei als verkümmerte Reste der sich zersetzenden und auflösenden altchristlich-karolingisch-ottonischen Kunst anzusehen oder in ihr unzulängliche Versuche eines beginnenden Lallens wahrzunehmen, konnte es nicht gelingen, dem Ursprünglichen und Schöpferischen dieser Zeit gerecht zu werden. Mit der altchristlichen Kunst und ihren Ausläufern teilen die Werke der bildenden Kunst des romanischen Stiles das Schicksal, das dem Grenzfall eignet. Die Zwischenstellung zwischen antiker und gotischer Weltauffassung wurde ihr zum Verhängnis. Man näherte sich dieser Kunst entweder mit dem Auge, das der Schönheit der antiken Kunst verfallen war, oder mit der Verstandesgabe, für die das Kunstwerk ein naturähnlicher Organismus voll kausaler Bedingtheiten bedeutete. Beide Einstellungen sind gleichweit von dem Formsinn des romanischen Stiles entfernt. Erachtet man aber die wissenschaftliche Aufgabe für wesentlich, die Kunstform geistig so zu erfassen, wie man glaubt annehmen zu dürfen, daß sie zur Zeit

ihrer Entstehung geschaut und empfunden wurde, dann muß die Formensprache der romanischen bildenden Kunst aus ihren eigenen Gesetzen erklärt werden.

Fragt man nach dem Grunde, weshalb der Sinn der romanischen Kunst so schwer zu enthüllen ist, so wird man hinsichtlich des romanischen Stiles die gleiche Antwort finden wie bei allen künstlerischen Äußerungen eines ausgesprochenen Grenz- oder Übergangsgebietes. Denn Kunstwerke, die auf der Grenzscheide zweier Weltanschauungen stehen, wie etwa die spätrömische Kunst, die, zwischen der antiken und der frühchristlichen stehend, ihren eigenen Normen folgt, werden allzuleicht in die Gesetzmäßigkeit des vergangenen Stiles oder in die des zukünftigen eingegliedert. Wobei sich herausstellt, daß die grundlegenden Formen und der seelische Gehalt der Vergangenheit in Wahrheit nicht mehr vorhanden sind, daß aber auch die reifen und in sich ruhenden Formen des ausgebildeten Stiles der zukünftigen Zeit noch nicht erreicht sind. So ist es verständlich, daß das auffälligste Kennzeichen der Kunst solcher Grenzerscheinungen der Mangel ist. Sucht man Lebendigkeit und sinnliche Schönheit in der Kunst des romanisches Stiles, wird man von beiden kaum einen Hauch verspüren; sucht man die organische Struktur der Wirklichkeitsform, wird auch die Beobachtung der Natur und des wirklichen Lebens sich als höchst unvollkommen erweisen. Beides aus naheliegenden Gründen. Denn die romanische Kunst wollte weder das eine noch das andere. Sie hat ihren eigenen Gehalt, ihr eigenes Ideal, ihr eigenes Lebensgefühl. Dies muß erst erschlossen sein, ehe man an die Deutung der Kunstform herangehen kann.

Weder sinnliche Schönheit und Lebendigkeit noch auch naturgetreue Wirklichkeit kann als Ziel des romanischen Stiles irgendwie in Frage stehen. Das neue Gesetz, dem die Formensprache des romanischen Stiles unterliegt, ist weder von der Seite der antiken Kunst aus noch auch von der der Wirklichkeitsgesinnung begründbar, die die abendländische Kunst seit dem 15. Jahrhundert beherrscht. Dennoch ist dieses neue Kunstwollen kein Hemmnis für die abendländische Kunst in ihrer Entwicklung zur kausalbedingten Form- und Bildgestaltung. Ja, dieses Kunstwollen schafft erst die eigentlichen Grundlagen der zukünftigen Formanschauungen, insofern als das 12. Jahrhundert die Trennung von der Sehweise und der Kompositionsform hellenistischer Überlieferung vollzog und diejenige Raum- und Körperform schuf, die abendländischer Sinnlichkeit und abendländischer Gefühlsweise entsprach.

Die neuen Gesetze der deutschen Formensprache des 12. Jahrhunderts umgreifen, wie immer sie sich äußern mögen, alle aufbauenden Kräfte der neuen Zeit. Sie haben sich, weil sie neuen Wesens sind, von der sinnlichen Erscheinungsfülle und Anmut der Antike weiter entfernt als Kunstwerke früherer und späterer Zeiten. Sie schaffen Formen von bedrückender Schwerfälligkeit; sie leisten offen Verzicht auf jegliche Nachahmung der Naturform, auf jede Anerkennung kausaler Beziehungen im Wirklichkeitsgeschehen. Mit einem Worte: sie schaffen sich eine Formensprache, die, wie kaum eine andere, nur aus dem Lebensgefühl ihrer Zeit verständlich ist.

Die Bezeichnung romanischer Stil, den man zu Beginn des 19. Jahrhunderts dieser künstlerischen Gestaltungsweise gab, wurde der Literatur entnommen, insofern als man in der

bildenden Kunst ähnliche Vorgänge zu sehen glaubte wie in dem Leben der Sprache, als um die Mitte des 11. Jahrhunderts aus der großen Völkermischung des Abendlandes die lateinische Rasse als Siegerin hervorging. Dieser Begriff des Romanischen bringt aus seinem eigentlichen Ursprungsgebiet keinerlei der Sache entsprechende Begriffsmerkmale mit, da keineswegs die romanische Rasse oder Geistesart diesen Stil schuf. Im Gegenteil darf sogar behauptet werden, daß der romanische Stil sich auf deutschem Boden ausbildete und vollendete.

Reichen doch auch die Ursprünge der deutschen Sprache in den gotischen Stammesdialekten in eine sehr ferne Vergangenheit zurück, so daß deutsche Art und deutsche Formkraft eine lange Zeit vor sich hatte, sich zu verdichten und zu sammeln. Im romanischen Stil des 12. Jahrhunderts fand diese gesammelte Kraft erstmalig ursprüngliche und schöpferische Entfaltung.

Trotzdem aber hat die Bezeichnung dieses Stiles als romanisch manches Ansprechende. Die Zeit des Werdens der romanischen Sprachen bedeutet die Zeit, in der die abendländische Geistesart sich in persönlicher Weise äußern lernte. Damit kennzeichnet sich dieser Zeitraum als der Beginn einer eigentlich deutschen Lebensanschauung. Dem entspricht es, daß auf dem Gebiete der bildenden Kunst der romanische Stil die ersten neuen und eigenen Regungen abendländischer Formkraft hervorbringt. Alles Eigenlebige, was vor dem war, beginnt sich in merkwürdiger, hoffnungsfreudiger Kraft zu sammeln, zu verdichten. Der Sinn der alternden Überlieferung versinkt, morsch und entseelt, in Vergessenheit. Denn die neue Zeit schuf ein neues Lebensgefühl, dem keine vergangene Form, sondern nur die eigene gemäß war. Wenn die Ausläufer der „Spätantike", zu denen man die karolingisch-ottonische Kunst wie die des 11. Jahrhunderts zu zählen hat, noch klassisch antike Kunstziele kennen, so hat der romanische Stil solche anderen Wesens an deren Stelle gesetzt.

Diese Andeutungen mögen genügen. Ihnen ist, was eine zeitliche Festlegung anbetrifft, auch schon zu entnehmen, daß der Beginn des romanischen Stiles nicht mühelos in ein bestimmtes Jahrzehnt verlegt werden kann. Will man einen „Anfang" suchen, so könnte man wohl am leichtesten einen Zeitpunkt gewinnen, wenn man alle künstlerischen Äußerungen der Zeit, die Baukunst, die Malerei und Bildnerei, dazu noch die Werke der Literatur und Musik in gleicher Weise berücksichtigte. Dazu aber bedarf es weitausholender Forschungen. Nimmt man die gesetzmäßigste Kunst, die Baukunst, zum Ausgang, so darf man wohl sagen, daß die reife und vollendete romanische Raumform, die man vielleicht in strengem Sinne des Wortes als Form des romanischen Stiles bezeichnen darf, sich erst in dem Augenblick ausbildete, in dem sich im Kircheninnern Boden und Decke zur Raumeinheit verbanden, der Boden der Kirche, dessen Gliederung durch den Grundriß gekennzeichnet wird, mit der Decke, die als Steindecke die Form des Kreuzgewölbes angenommen hatte. Sie verschmolzen so in eins, daß die Mauern der Kirche nur wie Vermittlungsglieder zwischen Boden und Decke wirken. Dieser einheitliche Raum der dreischiffigen Basilika des gebundenen romanischen Systems mit der Vierung als Maßeinheit und den einzelnen aufeinanderfolgenden Gewölbejochen stellt die Raumform dar, von der wir mit Recht sagen können, daß sie romanischen

Stiles sei. Diese Feststellung besagt, daß es die Wölbung ist, die die Raumform des romanischen Stiles bestimmt. Beginnt die Wölbung nun auch schon gegen Ende des 11. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts vereinzelt, zaghaft und ungewiß aufzutreten, so wird sie dennoch zur herrschenden Raumform des gebundenen romanischen Systems erst gegen Mitte des 12. Jahrhunderts. Das ist, wie wir später sehen werden, der gleiche Zeitraum, in dem auch die Bildnerei die geprägte und feste Form des romanischen Stiles selbstsicher und kraftbewußt annahm.

Dürfen wir annehmen, daß die Ausbildung des romanischen Stiles in Deutschland von dem ausgehenden 11. Jahrhundert an bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts währte, so fügt sich an diesen schwankenden Beginn eine schwankende Fortbildung, ein schwankendes Ende. Die Formentwicklung des reifen und vollendeten Stiles hält in den einzelnen deutschen Landschaften keineswegs gleichen Schritt. Sie unterstand sehr verschiedengearteten Einflüssen. Sie nahm von Italien wie von Frankreich aus Anregungen mancher Art auf. Je nachdem diese Einflüsse dem jeweiligen Entwicklungsstande des romanischen Stiles in Deutschland zuträglich oder abträglich waren, was häufig von den Rassecharakteren der einzelnen deutschen Stämme abhing, haben sie den Eigenwillen der deutschen Formkraft gefördert oder gelähmt.

Diese Einflüsse bewirkten, daß der vollendete romanische Stil sich in zwei Ströme gabelte, von denen einer nur deutscher Art folgte, während der andere die herbe Größe und wuchtende Schwere des Deutschen durch französische Sinnlichkeit und Weichheit milderte. Dieses zwiespältige Wollen war die Ursache, daß auch in der Zeit der Stilvollendung Einheit der Formensprache nur in den großen Zügen der Gestaltung bestand.

Endlich der Ausklang des Stiles in der Zeit der Leidenschaften und des Sinnentaumels, in der Zeit, in der neben der ins Monumentale gesteigerten Ordnung alles diesseitigen und jenseitigen Geschehens im scholastisch-dogmatischen Weltbilde der Gefühlsüberschwang mystischer Erlebnistiefe aufdämmert. Das ist die Zeit, in der sich in Frankreich die junge Gotik vollendete.

Die Aufnahme von Formen der französischen Gotik hat der gewaltigen Stoßkraft der gesammelten Ausdruckskraft des spätromanischen Stiles in Deutschland keinen Abbruch getan. Aber sie bewirkte, daß sich der Übergang zu der durchaus anders gerichteten Anschauung des gotischen Stiles zu sehr verschiedenen Zeiten vollzog. Wenn es auch in Deutschland noch in der Mitte des 13. Jahrhunderts Künstler gibt, die in den Formen des spätromanischen Stiles denken und gestalten, so haben andere schon im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts den Anschluß an die neue Zeit gefunden.

Was die Baukunst anbetrifft, so ist das Ende des spätromanischen Stiles nicht eindeutig feststellbar. Wenn es auch leicht ist, den Beginn der jungen Gotik zu bestimmen, sofern man die gotische Raumform abhängig sein läßt von der Einheit der Konstruktion auf Grund der statischwirkenden gotischen Kreuzrippen, der Spitzbogen und des Strebewerkes. Wo sich aber vereinzelt Einzelformen des gotischen Gewölbesystems in die Bauten des spätromanischen Stiles eingeschlichen haben, ohne daß der Baukörper in statisch wirkende und bloß raumabschließende Teile zerlegt worden wäre, kann man von einem gotischen Raume nicht sprechen.

Genau dasselbe gilt für die Plastik. Denn auch dort ist der Fall nicht selten, wo sich Motive gotischer Formung in die deutsche Plastik des spätromanischen Stiles eingenistet haben. Ein sicheres Mittel aber, gotische und spätromanische Einzelformen zu scheiden, besteht, was die plastischen Formen anbetrifft, nicht. Eine noch so große Häufung von gotischen Einzelheiten genügt nicht schlechthin, um den Körper romanischen Stiles in einen des gotischen Stiles zu verwandeln. Erst wenn die Kernmasse des Körpers gotisch konstruiert erscheint, d. h. wenn sie nicht mehr das kristallinisch-gesetzliche blockhafte Gebilde ist, das der romanische Stil ausbildete, beginnt das Herrschaftsbereich der Gotik.

Es leuchtet ein, daß bei der Beurteilung dieser Fragen alles auf die Art und Schärfe des Sehens ankommt. Eine feste Grenze zwischen der Formwelt des spätromanischen und des gotischen Stiles wird in der deutschen Plastik nie zu ziehen sein. Für uns genügt die Wahrnehmung des Gestaltwandels der Kernmasse im Sinne einer organischen Durchbildung wirklichkeitsähnlicher Forminhalte, um das Ende des spätromanischen Stiles festzustellen. Daß dies nur von Einzelfall zu Einzelfall entschieden werden kann, zeigt, wie sehr der Abschluß dem Anfange des romanischen Stiles ähnelt.

II

DIE KUNST DES 11. JAHRHUNDERTS

Die Bildnerei des 11. Jahrhunderts in Deutschland zeichnet sich nicht so sehr durch den Reichtum an bedeutenden Schöpfungen aus als vielmehr durch Mannigfaltigkeit der verarbeiteten Stoffe. Neben weichen Rohstoffen, wie sie Ton und Metall darstellen, sind harte, wie Elfenbein, Stein und Holz, in Gebrauch. Unter ihnen haben, was auch für die Bildnerei des romanischen Stiles gilt, die weichen Rohstoffe eine gewisse Bevorzugung erfahren, wenngleich die erhaltenen Arbeiten in Elfenbein, denen man die wenigen in Stein und Holz zugestellen muß, an sich durchaus überwiegen, ein Zeichen, wie bedeutsam die antike und altchristliche Überlieferung formbildend am Werke blieb.

Was an Arbeiten in getriebenem Gold- und Silberblech entstand, beruht offensichtlich auf einer andern Art des Formsehens und Gestaltens. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man glaubt, in den technischen Verfahren der Treibarbeit den stärkeren Anschluß an die vordem heimische Kunstübung nordisch-germanischer Einstellung wahrnehmen zu können.

Neben einer großen Zahl von Werken kleinen und kleinsten Umfanges, bei denen man des öfteren zweifeln darf, ob sie der Plastik oder dem Kunstgewerbe zuzurechnen seien, stehen, eine neue Entwicklung vorbereitend, wenige Werke großen Ausmaßes. Werke, die das Monumentale auf Grund peinlicher Überlegung und Summierung erstreben. Für sie gilt als geeigneter Rohstoff das Erz, die Bronze. Sie sind es, die im Herzen Deutschlands, in den blühenden sächsischen Landen entstanden. Sie sind es zugleich, die, sich anlehnend an heimische Gestaltungsweisen, an die Treibarbeit der Goldschmiedekunst, das ursprünglich deutsche Formempfinden sich rein und selbstsicher entfalten lassen.

Für das Verhältnis der Rohstoffe untereinander müssen wir als feststehend annehmen, daß die Arbeiten in Elfenbein die erdrückende Überzahl bilden, daß die Arbeiten in Bronze, Stein und Holz eben im Beginn der Aufnahme und der künstlerischen Verarbeitung stehen, daß die Treibarbeiten in Gold und Silber zwischen beiden Stoffgebieten die Mitte halten. Aus diesen Tatsachen sei in bezug auf den Formwillen des 11. Jahrhunderts nunmehr die Folgerung gezogen.

Da weder weiche noch harte Rohstoffe das bestimmende Übergewicht haben — wie in der altchristlichen Kunst des vierten und fünften Jahrhunderts, in der die Arbeiten in hartem

Material, in Elfenbein und Stein, unzweifelhaft vorherrschen — ist der Formsinn des 11 Jahrhunderts nicht in eine einfache Formel einzufangen. Er ist nicht in eine eindeutige Zielrichtung hineinzubannen. Er enthüllt sich vielmehr als eine Gestaltungsweise, die nicht klar auf ein Ziel gerichtet ist, die vielmehr von vielen möglichen Zielen, Schweisen und Einstellungen hin- und hergezogen erscheint, und aus der erst die Zukunft, und das ist das 12. Jahrhundert mit der Festigkeit des romanischen Stiles, die klare Übereinstimmung von Formwille, Darstellungsweise und Mittel bringen soll. Als nur geahntes Ziel, das schwankend, furchtsam und ängstlich, und deshalb sehr unsicher angestrebt wird, mag schon für die Bildnerei des 11. Jahrhunderts gelten: die Vereinzelung der Einzelform in der Ebene. Wenn mit dieser Zielsetzung auch schon die eigentliche Bestimmung der Kunst des 12. Jahrhunderts vorweggenommen ist, so darf sie für das 11. Jahrhundert dennoch schon andeutungsweise angenommen werden, weil alle vorwärtsdrängenden Kräfte der Zeit auf diesen Gestaltwandel hinweisen.

Mit dieser Zielstellung unvereinbar sind alle die Formen und Kompositionsweisen, in denen der Bildinhalt und die Bildanschauung der Vergangenheit, also der karolingisch-ottonischen Kunst, nachwirkt, in der neben der Herrschaft östlicher Formen die optisch-illusionistische Raumanschauung der Spätantike fortlebt. Wenn auch in der Bildform karolingisch-ottonischen Ursprungs — sei es in der Rundplastik, sei es im Relief — als Rückfläche, von der sich die plastischen Formen loslösen, eine Grundebene angenommen werden muß, so hat diese Grundebene nicht die klassische Aufgabe, die Einzelformen sich scharf abzeichnen zu lassen und die vereinzelten Einzelformen durch die feste Rückfläche der Grundebene sich taktisch verbinden zu lassen. Sondern die gemeinsame Ebene, auf der im Relief die Einzelgestalten aufliegen, hat eine eigene formale Bedeutung. Sie zerfällt in helle und dunklere Raumschattenmassen und bildet mit den lichten Formmassen der plastischen Gestalten einen künstlerischen Wechsel von Hell und Dunkel. Es ist die Ebene, die in der klassischen Auffassung eine taktische Ebene war, zu einer optischen geworden, die Fläche zu einem Raume, die linearplastische Form zu einer optisch-malerischen. Die Illusion des Raumes und der sich als farbige Flecke im Raume bewegenden Körper läßt alle darstellbaren Werte des Raumes zu einer körpererfüllten und freiraumumflossenen Bildeinheit zusammengehen. Wenn in der Reliefgestaltung diese Bildanschauung im Bildausschnitt zutage tritt, so geschieht dies in der rundplastischen Einzelgestalt in den Binnenformen und der Formulierung des Umrisses, d. h. im wesentlichen also in der Behandlung der Gewandung. Als plastische Darstellungsmittel dienen dieser optischen Formeinstellung die vielfältigen Unterschneidungen und Verkürzungen, die mannigfachen Über- und Untereinanderschichtungen der Formeinheiten, die nicht durch scharfe und schnittige Linienbegrenzung, sondern durch mehr oder weniger malerisch-weiche Auflösung und Zersetzung des Umrisses erfolgen.

Betrachtet man, inwieweit sich diese überlieferte wie auch die in die Zukunft weisende Formrichtung in den zur Verwendung gelangenden Rohstoffen des 11. Jahrhunderts auswirken kann, so ist ersichtlich, daß die weichen Rohstoffe, wie Gold, Silber, Bronze, für die

Formanschauung der karolingisch-ottonischen Überlieferung am ehesten hätten in Frage kommen müssen, während die harten Materialien, wie Stein und Elfenbein, die Umformung in die Gestaltwelt des 12. Jahrhunderts hätten vorbereiten müssen.

Eine solche Scheidung besteht in Wirklichkeit nicht. Vielmehr verläuft die Entwicklung hinsichtlich der Wahl der Rohstoffe launenhaft und willkürlich. Ein bedeutsames Kennzeichen für die Anschauung, aus der die Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts hervorwuchs. Denn es besagt diese Ausschaltung der im Material liegenden latenten Formkräfte, die die Eignung des Rohstoffes für eine bestimmte, gedanklich festlegbare Formweise in Rechnung setzt, daß die künstlerische Phantasie stark genug ist, ohne Mitwirkung reingedanklicher Erwägung Formen zu ersinnen und zu gestalten, die als reines und klares Abbild inneren Erlebens zu gelten haben. Mit allen Mitteln, so darf man sagen, und gegen alle Vernunft, wird allein aus der künstlerischen Erlebnis- und Gestaltungskraft dem geistigen und seelischen Gehalt sichtbare Form zuteil.

Neben der Verwendung von Darstellungsmitteln im Sinne optischer Illusionswirkung von Körper- und Raumeinheit ist für die Kunst des 11. Jahrhunderts die Wahl bestimmter Formen bedeutungsvoll. Ganz allgemein darf gesagt werden, daß immer noch, wie in der klassischen und auch noch der christlichen Antike, die „schöne Form“ vor der übertrieben ausdrucksvollen, der „charakteristischen“, der häßlichen Bevorzugung erfährt. Wenn auch nicht selten Maßverhältnisse sowohl in bezug auf die Einzelformen der menschlichen Körper wie auf die Eingliederung der Formeinheiten in einen Bildzusammenhang gewählt werden, die nur noch von fern den sinnlichen Schönheitszauber und die harmonische Vereinheitlichung von flüssig gleitenden Linien, Flächen und Körpermassen im Sinne der antiken Auffassung ahnen lassen. Aber dennoch, wie weit auch der Abstand innerhalb dieser nordisch-germanischen Formenwelt von der überzeugenden und allgemeingültigen Schönheitsformel der sinnenhaft lebenden Rassen der hohen Kulturen des Mittelmeergebietes ist, die Zusammengehörigkeit der Formensprache der Kunst des 11. Jahrhunderts mit der Formwelt der christlichen Antike kann nicht übersehen werden. Schon aus dem einen Grunde, weil immer noch selbst in der späten Zeit des 11. Jahrhunderts, die Auffassung des menschlichen Körpers und seiner Gewandung durch die Sehweise bedingt ist, mit der ehemals ein griechischer oder römischer Künstler den Menschenleib sah und formte. Bis in jede Einzelheit hinein herrscht der Grundsatz der griechisch-römischen Antike, den bekleideten menschlichen Körper künstlerisch zu gestalten in dem selbstverständlichen Dualismus seines natürlichen Seins. Der schöne und bewegungsfähige Organismus des nackten Menschenleibes verlangt irgendwie Anerkennung; die sinnvollen Züge einer systematisch geordneten und gegliederten Faltengebung der Gewandung haben irgendwie noch Bedeutung. Beide — Körper wie Gewandung — können für sich bestehen, können für sich Ziel der Darstellung sein. Das heißt, es gibt eine Richtung, die nichts anderes darstellen will als die sinnenfrohe Schönheit des nackten Körpers; es gibt eine andere, die ihr Genüge darin findet, durch die sinnliche Schönheit der Gewandbehandlung die Schönheit des Körpers vergessen zu machen. In der Mehrzahl der Fälle arbeiten sich beide Auffassungen in die Hände, insofern die organische Struktur des schönen bewegten

Körpers dazu dient, das lebensvolle Gerüst für die Gliederung des Gewandes abzugeben, während anderseits die Gewandgebung Veranlassung gibt, trotz der Verhüllung den Körper in seiner bewegten Gliederung, in seinem natürlichen Wuchs anmutig und harmonisch zur Geltung kommen zu lassen. Dieses reiche Wechselspiel zwischen Körper und Gewand unterliegt in seiner sinnvollen Durchbildung den verstandesklaren Gesetzen von Ursache und Folge, so daß auf jeder Stufe der formalen Entwicklung die reine Tätigkeit des Verstandes die künstlerische Phantasie zügelt und leitet. In dieser beherrschenden Mitwirkung des Verstandes lag der Grund der leicht verständlichen Allgemeingültigkeit der Formensprache der klassischen Antike.

Sowohl die Vorliebe für die schöne Form wie auch die Neigung, die gewählten Formen verstandesklar in allen kausalen Beziehungen dem Auge des Beschauers offen zu legen, sind, als Erbe der Antike in hellenistisch-östlichen Mischungen, der Kunst des 11. Jahrhunderts noch vertraut.

Sind so bestimmte Darstellungsmittel und bevorzugte schönheitsvolle und verstandesdurchleuchtete Formen in der Kunst des 11. Jahrhunderts lebendig, so kann es nicht wundernehmen, daß auch allgemeine Gesetze in Aufbau und Gliederung der Bildform, d. h. der Komposition, aus der gleichen fernen Welt des künstlerischen Gestaltens übermittelt wurden. Als Kompositionsgesetze antiken Ursprungs haben in der Kunst des 11. Jahrhunderts im wesentlichen alle die Formbeziehungen zu gelten, die der Bildform des antiken Reliefstiles entsprechen. Worunter insbesondere zu verstehen ist die Anordnung des gesamten Bildstoffes kraft einer ausgesprochenen Rechts-Links-Bewegung auf der Fläche. Die Gewinnung einer geschlossenen Bildeinheit vermittelst einer zentralen Komposition in der Ebene darf als eine der gebräuchlichsten, weil verständlichsten, Kompositionsformen gelten. Diese zentrale Reliefkomposition läßt selbst den oberflächlichen Blick zwingend erkennen, daß die Bildmitte durch Überhöhung und anderweitige Betonung der akzentuierten Senkrechten hervorgehoben wird, und daß in symmetrischer Gesamtansicht die rechte und die linke Bildseite durch Linien, Richtungsachsen, Flächen- und Körperbewegungen so gegliedert ist, daß alle Bewegung Bezug nimmt auf die betonte Mitte. Die gleiche Verstandesklarheit, die bei der Bildung der Einzelformen, etwa der Gewandung oder des Menschenleibes wirkte, veranlaßt, innerhalb dieser streng symmetrischen und zentralen Kompositionsform alle Formbeziehungen aufs genaueste abzuwägen und sich entsprechen zu lassen. Nur dadurch, daß sich auf der Zweiheit der beiden Bildhälften entsprechende Formeinheiten finden, die sich in ihrer Bewegung und in ihrer Zielstrebigkeit auf die Mitte zu ergänzen, wird der Eindruck der Ruhe und des harmonischen Ausgeglichenseins erzielt. Es erübrigt sich fast, auf Beispiele hinzuweisen, weil ihrer so viele sind. Nur wenige seien genannt, wie die Elfenbeintafeln mit der Kreuzigung Christi im Herzoglichen Museum in Gotha, in der Staatsbibliothek in München, in John Rylonds Library in Manchester, mit der Darstellung im Tempel im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, mit dem thronenden Christus, mit der Kreuzigung auf dem Heribert-Kamm im Kunstgewerbemuseum in Köln (1). In der Goldschmiedekunst, der Stein- und auch der Holzplastik des 11. Jahrhunderts findet sich, was

natürlich ist, die gleiche Kompositionsform, sowohl auf einzelnen Feldern der goldenen Altartafel des Aachener Münsterschatzes wie auf der Erztür Bernwards im Hildesheimer Dom (2), sogar noch auf der Holztür des späten 11. Jahrhunderts in St. Maria im Kapitol in Köln.

Neben der zentralen Reliefkomposition einer symmetrischen Bildgliederung findet im 11. Jahrhundert fast in gleichem Maße die eigentliche Reliefkomposition Beachtung, die alle Gestalten sich parallel der vorderen Bildebene und der glatten Rückfläche von der linken zur rechten oder der rechten zur linken Bildseite bewegen läßt. Diese seit der Antike immer wieder geübte Kompositionsform beansprucht eine größere Beteiligung der Formphantasie als die Zentralkomposition. Denn die Ausbalancierung der Bewegungsvorgänge erfolgt weniger durch verstandesgemäße Erwägungen als durch das Gefühl. Für diese Richtung sei nur die Gruppe der Elfenbeinschnitzereien genannt, die zwischen 962—73 auf der Reichenau oder in Mailand entstanden sind, und die sich in Berlin auf einem Buchdeckel der Königlichen Bibliothek, wie in London und in Liverpool, in Darmstadt, in Paris und in Compiègne befinden (3).

Das Elfenbein des Aachener Münsterschatzes mit der Darstellung der Kreuzigung, der Taufe und der Geburt Christi fügt Formen der Profilkomposition sinnvoll in die reine zentrale Kompositionsform ein (Taf. II).

Neben der reliefgemäßen Neigung einer zentralen Zusammenfassung mittels symmetrischer Bildhälften von gegensätzlicher Bewegtheit wird auch bisweilen die Symmetrie in Form der einfachen Reihung gesucht, wie endlich auch die irrational freie Bildgestaltung verwandt wird, in der ein gefühlsmäßig erwirkter Rhythmus der Formbewegung den kompositionellen Zusammenhang schafft.

Es könnte den Anschein haben, als widerspräche die Vorliebe solcher Reliefgestaltung der Annahme, die Kunst des 11. Jahrhunderts liebe die Illusion des Raumes. Ein Widerspruch liegt nicht vor. Denn die Art und Weise, wie im einzelnen diese Reliefkomposition zur Ausführung gelangt, läßt es zu, daß trotz der peinlichen Genauigkeit, mit der die Reliefformen in die Ebene projiziert werden, dennoch der Eindruck des Räumlichen und Atmosphärischen mitschwingt. Es geschieht dies im wesentlichen durch die Darstellungsmittel, die, wie geschildert, den lockeren und zarten Farbklang des Oberflächenscheines der Dinge festzuhalten, ja als farbig-optischen Eindruck vorzutäuschen wissen. Wie sehr das der Fall ist, mag das in Goldblech getriebene Kopfreliquiar des Domschatzes in Münster i. W. zeigen (Taf. I). Und wie diese Darstellungsmittel trotz des Flächencharakters des Reliefs den Raumeindruck zu verlebendigen vermögen, das beweist für den Anfang des 11. Jahrhunderts die Bernwardstür des Hildesheimer Domes wie für den Ausgang die schon erwähnte Elfenbeinplatte des Aachener Münsters (Taf. II u. III).

Zieht man nur die wichtigen Stilmerkmale des 11. Jahrhunderts in Betracht, so sei zunächst auf den organischen Wuchs der bewegten Körper hingewiesen, der die menschlichen Gestalten etwa auf der Darstellung von Kains Brudermord auf der Hildesheimer Tür so ganz anders erscheinen läßt als die des 12. Jahrhunderts, die die kristallinisch-erstarrte Blockform liebt. Daß auch ein Gefühl für die sinnliche Schönheit der bewegten Körper wirksam ist, wird

keiner bestreiten, der mit dem gleitenden und schönen Fluß der Linien die Körpergestaltung des 12. Jahrhunderts auf den Reliefs der Gernroder Cyriakikirche vergleicht (Taf. III). Der Abstand des Stilgefühls, das in beiden wirkt, schafft zwischen beiden Anschauungen eine Kluft, die nur durch die geschichtliche Erkenntnis, daß auch im 12. Jahrhundert Einzelformen der byzantinischen Kunst noch lebendig waren, überbrückt zu werden vermag.

Wie sehr die Nähe der spätantiken illusionistisch-optischen Formbehandlung in Hildesheim noch nachzittert, das zeigt ein Vergleich mit dem Aachener Elfenbein. In Hildesheim schafft reichste und abgestufteste Modellierung, die sich in den organischen Körpern wie vor allem in den Gewändern offenbart, eine Fülle von Raumzonenschichten, die gleitend ineinander übergehen, die die Umrisse der Gestalten fast vergehen lassen in die Unendlichkeit des Raumes, der durch die beabsichtigte Unebenheit und Rauheit der ebenen Fläche vorgetäuscht wird. Alle Vorzüge, die der weiche Rohstoff der Bronze einer optisch-räumlichen Wiedergabe der Bildgestaltung bietet, sind, dem Stilwillen der Zeit entsprechend, ausgenutzt.

In der Aachener Elfenbeintafel ist der Reichtum an Faltenmotiven zwar größer als in Hildesheim. Die durch reiche Fältelung sehr bewußt herausgearbeiteten einzelnen Flächenschichten der Gewandung sind in äußerster Häufung übereinandergeschichtet. Mit den Darstellungsmitteln der Überschneidung und der Verkürzung ist so in verhältnismäßig geringer Reliefhöhe ein Übermaß von Formmotiven gewonnen. Der Johannes, die Engel, der schlafende Josef sind kennzeichnende Beispiele. Aber weit entfernt davon, daß durch die Häufung von Darstellungsmitteln, die alle auf ein und dasselbe Ziel lossteuern, der Eindruck des Räumlichen und Atmosphärischen gesteigert wäre, ist vielmehr alles, Gewand, Körper und was an Attributen noch vorhanden ist, zu einer Körpermasse zusammengeschmolzen, so daß schon in ganz anderem Sinne als im Beginne des 11. Jahrhunderts die Körpermasse, der Körperblock als unteilbare und ein wenig leblose Einheit zu wirken beginnt, in einer Form und in einem Maße, der schon der Anschauung des 12. Jahrhunderts zuneigt.

Aus den vorderen Raumzonenschichten werden alle Formeinheiten bewußt mehr und mehr an die angenäherten rückwärtigen herangedrängt; die Grundebene beginnt als flache Ebene, als einfache taktische Rückfläche gestaltet zu werden. Die Vereinzelung der Einzelform in der Ebene beginnt schon als Ziel einer neuen Formgesinnung verständlich zu werden.

Dies Neue innerhalb der Kunst des 11. Jahrhunderts setzt sich am ehesten dort durch, wo auch das gegebene Formmotiv der neuen Geistesart entsprach. Das heißt: nicht in den gestaltenreichen Kompositionen erzählenden Inhaltes, also im Relief, sondern in der Einzelfigur. Wenn nun seit der Mitte des 11. Jahrhunderts eine nicht geringe Anzahl von rundplastischen Einzelgestalten nachweisbar ist, so besagt diese Wendung auf ein anderes und der Kunst bis dahin fast fremdes Stoffgebiet hin, daß die Geistes- und Formanschauung des Menschen des 11. Jahrhunderts eine Wandlung erfahren hatte. Die gleiche Wandlung auf dem Gebiete der bildnerischen Gestaltung, die sich auf dem der Baukunst seit der Jahrhundertmitte selbständig und formbildend durchgesetzt hatte, so daß man ganz allgemein den Stil dieser baukünstlerischen Gestaltung schon als frühromanisch zu bezeichnen sich entschlossen hat.

Die Kompositionsform des Reliefs, d. h. das Verhältnis zwischen dem Relief in seiner Ganzheit und den Einzelgestalten als seinen Teilen, ließ es zu, die altertümliche Bindung der Formensprache des 11. Jahrhunderts an die Spätantike zu offenbaren. Das Verhältnis der einzelnen Gestalt als Ganzes zu ihren Teilen schafft die Möglichkeit, in der Kunst der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts die innere Wendung zum romanischen Stil des 12. Jahrhunderts wahrzunehmen.

Die Einzelfigur, das leuchtet ohne weiteres ein, kann dem Formkanon der Reliefkomposition in ihrer rundplastischen Ganzheit nicht unterworfen sein. Die frontale, repräsentative, anschauende Einzelgestalt ist als Formmotiv anderen Ursprungs als die aus der klassischen Antike übernommenen Formwerte. Sie ist östlichen Ursprungs; und sie bezeichnet eine zweite überaus machtvolle Formquelle innerhalb des entwicklungsgeschichtlichen Geschehens der abendländischen Kunst. Sie ist der unbedingte Gegensatz zu allem, was als klassisch-antik bezeichnet werden kann, was aber keineswegs ausschließt, daß innerhalb der Verarbeitung von Einzelformen und Motiven profilkompositorische Anschauungen Geltung behalten haben mögen.

Die repräsentative, frontal gestellte und damit gleichsam bewegungslose Einzelgestalt des späteren 11. Jahrhunderts gibt sich zwar als ein geschlossener Körperblock, aber der allgemeinen Anschauung dieser Zeit entsprechend in der Form des optisch-räumlichen Eindrucks. So sind die einzelnen Teile des Körpers oder des Gewandes in ihrer noch immer organischen Struktur und kausalen Beziehung voneinander durch tiefschattende Furchen getrennt. Die Haarmasse ist aufgelockert und weich; die Gewandflächen geradezu durch trennende Luftschichten optisch isoliert. Die Glieder des Körpers und die Gewandteile stehen mit den Körpern nicht in dem Verhältnis der tastbaren Verbindung. Sie sind vielmehr, um zur Einheit des körperhaften Lebens zu gelangen, gezwungen, an den Eindruck der optischen Illusion des dreidimensionalen Raumes, der körpererfüllt wirken soll, zu appellieren.

In diesen weichen und reichen Oberflächenschimmer farbigen Lebens hineingebannt stehen, fast schon bewegungslos, die Gestalten des Epiphaniusschreines des Domes in Hildesheim, der, wie Habicht vermutet, der Mitte des 11. Jahrhunderts angehören muß (Taf. V). Körperform und Bewegung, Gesichtsausdruck, Haarbehandlung, Tracht, vor allem die malerisch-illusionistische Weichheit der gleitenden und viele Raumschichten modellierend durcheilenden Flächengestaltung rückt dieses Werk in die Nähe der gesicherten Arbeiten des Bischofs Bernward. Da in ihnen noch nicht die gefestigte Durchformung kubisch wirkender Einzelheiten vorliegt, wie etwa in den bekannten Steinreliefs der Kirche in Brauweiler (4) oder der Mauritzkirche in Münster i. W. (5), kann als Entstehungszeit das vierte bis fünfte Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts als gesichert gelten.

Von hier aus ist der Weg in die monumentale Gesinnung des werdenden Stils des 12. Jahrhunderts in der Hildesheimer Gießhütte mit Erfolg beschritten worden, worauf Habicht durch die verdienstvolle Zusammenstellung der wichtigsten Bronzewerke Hildesheims schon hinwies (6).

Wie flockig und locker, wie impressionistisch auf Licht- und Schattenfleck komponiert sind die vier auf Löwen sitzenden Männer des Taufbeckens des Bremer Domes (Taf. VI). Von ihnen unterscheiden sich die knienden bärtigen Männer, die Stützen des Crodoaltares der Domkapelle in Goslar nur durch die bestimmtere und festere Formung der das Licht vielfältig zurückstrahlenden Flächen (Taf. XXXIV). Das ist der gleiche Sinn für die werdende Festigkeit der kubischen Masseneinheiten, der in dem sitzenden Christus von 1064 in St. Emmeram in Regensburg wirkt. Es sind zwar nicht mehr tiefschattende Furchen, die die Flächen der Gewandung voneinander scheiden. Aber die Faltenzüge haben auch noch nicht den Charakter abstrakter Linien angenommen, woran man fast zu denken gezwungen ist, wenn man das lebensgroße Bronzegrabmal des Gegenkönigs Rudolf von Schwaben, das um 1080 entstanden sein muß, und das sich im Merseburger Dom befindet, betrachtet (Taf. IV).

In dieser eindeutig klaren und bewußten Zentralkomposition, in der alle rundplastischen Körperwerte durch taktische Flächenbeziehungen in der Ebene empfunden werden, setzt sich das Bild der Binnenformen aus geschichteten und linienumgrenzten Einzelflächen zusammen. Obwohl die gerade Linie, das Darstellungsmittel des 12. Jahrhunderts, obwohl die ebene Einzelflächenschicht so sehr betont werden, erzwingt dennoch der spiegelnde Glanz des Materials eine illusionistisch-optische Raumwirkung voll schwingender Weichheit gleitender Flächen. Wie elegant geschmeidig sind die schlanken Glieder geformt! Stahlfein in seiner verhaltenen Kraft durch den Ausdruck energischer Winkelung und eines gleitenden Rhythmus umspielt ein Hauch organischen Lebensgefühls den linken Arm. Wie stark wirkt hier der Schönheitssinn der Antike, hineingebannt in die schematisierte und erstarrte Form der byzantinischen Kunst. Aber wie weit auch ist von dieser Strenge des Formalen die Starrheit des leblosen Körperblockes unterschieden, der um die Mitte des 12. Jahrhunderts in dem Bronzegrabmal Friedrichs von Wettin im Magdeburger Dom und eine Generation später in dem Grabstein der Äbtissin Hedwig in Quedlinburg den Geist des romanischen Stils verrät (Taf. IV).

Diese seltsame Untermischung der optisch-räumlichen Gesamtanschauung mit linearen und flächenwirkenden Darstellungsmitteln des 12. Jahrhunderts kennzeichnet die Stilstufe der beiden letzten Jahrzehnte des 11. Jahrhunderts. Die Bronzemadonna des Kestner-Museums in Hannover, das ausdrucksstarke Bronzekruzifix der Ludgerikirche in Werden, das durch die beruhigte Größe der Form, durch die gewollte Klarheit der Komposition vielleicht durch das Bronzekruzifix des Domes in Minden überboten wird, die durchaus verwandte Lösung in dem Holzkruzifix im Besitz des Verfassers, sie alle weisen in ihrer Formeigenart auf die Kompositionsform der Bronze des Rudolf von Schwaben zurück (Taf. VII, VIII).

Ordnet man in diese Gruppe von Werken noch die Madonna des Diözesanmuseums in Paderborn ein, die als Stiftung des Bischofs Imed von Paderborn, 1050—1075, etwa gegen 1070 entstanden sein mag, wie endlich die westfälische Madonna des Schütgen-Museums in Köln aus der Zeit um 1100, so weisen diese Werke der Spätzeit des 11. Jahrhunderts deutlich auf die zunehmende Formerstarrung und Schematisierung der Flächen hin, die als Ausgang der Kunst des romanischen Stiles bezeichnet werden darf (Taf. IX).

Was wir in dieser Entwicklung der Einzelfigur beobachtet haben, haben wir an anderer Stelle schon als Ziel des Kunstwollens des 11. Jahrhunderts nachgewiesen. Es ist die Vereinzelung der Einzelform in der Ebene. Um 1100 ist in Werken, in denen der Inhalt der Darstellung der Formwandlung günstig war, dieses Ziel mit den Mitteln und den Darstellungsweisen des 11. und des 12. Jahrhunderts erreicht. Sinnliche Schönheit der Form und Sichtbarwerdung des organischen Wuchses des Körpers, in der Kunst Bernwards von Hildesheim, im Crodoaltar, der Kestnermadonna, der Madonna in Paderborn, dem Mindener und Werdener Bronzekruzifix wirken in wunderlichen Mischungen in lebensvoller Frische, in naiver Unbekümmertheit. Verstandsklare und übersichtliche Gliederung symmetrischen Formaufbaus aus den Gedankengängen der zentralen Reliefkomposition sind fast dogmatisch starr und übertrieben zu leitenden Kompositionsschemen geworden in dem Grabmal Rudolfs von Schwaben, wie im Mindener Kruzifix und der Paderborner, der Kestner- und der Schnütgen-Madonna. Wenn auch noch Gewand und Körper der dualistischen Behandlung antiker Formgestaltung unterliegen, so ist in der Madonna des Schnütgen-Museums schon die Einheit der blockmäßigen Erstarrung alles Körperlichen so weit fortgeschritten, daß die Grenze zum romanischen Stil mit wenig Schritten erreicht werden mußte.

Die Begriffe der sinnlichen Schönheit der Form, der Anmut und der gleitenden Flüssigkeit der Bewegung, der kristallklaren Gliederung, der verstandesgemäßen Klarheit und leichtfaßlichen Überschaubarkeit der Komposition erscheinen der allgemeinen Auffassung von dem Wert und dem Wesen der Kunst des 11. Jahrhunderts so fremd, daß es sich wohl verlohnt, der Analyse der Bildgestaltung ein Wort über die künstlerische Wertschätzung der Kunst dieser Zeit hinzuzufügen.

Daß man in der Kunst des 11. Jahrhunderts Verfallserscheinungen in allem und jedem wahrnehmen zu können glaubte, bleibt bis auf den heutigen Tag verständlich. Daß man die stärksten Äußerungen dieses Stilgefühls als „expressionistisch“ bezeichnete und sie, je nach der persönlichen Einstellung zur neuesten Kunst, ablehnte oder des höchsten Lobes für würdig befand, ist desgleichen begreiflich. Damit aber ist der Wissenschaft nicht gedient, deren Aufgabe es ist, den Unterschied in der Stilanschauung der vorhergehenden und der nachfolgenden Zeit aufzudecken.

Verglichen mit antiker Formgestaltung fehlt der Kunst des 11. Jahrhunderts alles, was der klassischen Antike selbstverständliches Ziel war: die frische und natürliche Lebendigkeit, die blühende Sinnenhaftigkeit, die organische Klarheit und Schönheit der stets in Bewegung geschauten Körper.

Im Verhältnis zur antiken Form erscheinen die Einzelgestalten plump, unbeweglich, ja häßlich. Denn da die „Schönlebendigkeit“ der antiken Bildnerei innerlich dem geistigen und seelischen Gehalt der Kunst des 11. Jahrhunderts fremd sein muß, kann die Übernahme und die Umgestaltung einzelner Formmotive der Antike sehr leicht sinnlos wirken. Das spricht sich deutlich in dem Mangel bestimmter Formwerte aus. So ist z. B. der überzeugende und sinnenhaft wirkende Klang des Schönen nicht erreicht. Denn die Maßverhältnisse antiker

Gesetzmäßigkeit sind nicht eingehalten, insofern keineswegs jeder Teil der Komposition in Größe, Bewegung, Rhythmus und Ausdruck sowohl an seinen Nachbarteil wie am Ganzen abgewogen ist. Hinwiederum lehrt jeder Blick auf eine Komposition des 11. Jahrhunderts, daß eine harmonische und geschlossene Einheit des Bildfeldes wirklich da ist, und daß demnach auch eine bestimmte Gesetzmäßigkeit vorhanden sein muß, die dieser Neuordnung der Maßverhältnisse zugrunde liegt. Die neue Form von Schönheit beruht auf der herben Formensprache einer kristallinisch klaren, symmetrischen Komposition, der sich ohne allen Zweifel in naiver Unbekümmertheit jegliche Form und Kreatur unterwerfen muß, wie die Darstellung von Kains Brudermord auf der Bernwardtür wie auch die Geburt Christi der Aachener Elfenbeintafel unzweideutig belegt. Das von der klassischen Kunst überlieferte Schönheitsgesetz der natürlichen Maßwerte und der organisch taktischen Formbetonung ist gewichen einem Gestaltungswillen, dem nichts anderes als das Geistige und Seelische am Herzen liegt. Den inneren Kern eines erzählenden Vorganges so bloßzustellen, daß alle wesentlichen Einzeldinge, die dem Geschehnis zugehören, tatsächlich buchstabentreu vorhanden sind, zugleich den seelischen, d. h. übersinnlichen Gehalt in seiner ganzen Tiefe des dogmatisch Geistigen wie der mystischen Gefühlsfülle ganz und gar zu offenbaren, dazu bedurfte es eines neuen Schönheitsgesetzes. Die neue Auffassung ersetzte die antike Schönlebendigkeit durch die kristallinische Gesetzlichkeit des erstarrten blockhaften Körpers, in dessen Klarheit des Formgefüges der Inbegriff des Absoluten und Geistigen anschauliche Form gewinnen konnte.

III

DIE KUNST DES ROMANISCHEN STILES

Der romanische Stil ist als geschichtliche Erscheinung nach keiner Seite hin abgeschlossen. Weder zeitlich noch örtlich noch rassemäßig ist er gebunden oder in klare Grenzen einzubeziehen. Nicht einmal von einer eigentlichen Entwicklung, von einer kausal-fortschrittlichen Wandlung der Formensprache kann mit Sicherheit gesprochen werden.

Auf keinem Gebiete der bildenden Kunst, nicht in der Baukunst, nicht in der Malerei und Bildnerei, nicht im Kunstgewerbe führt sich der romanische Stil mit einer neuen organischen Idee von beherrschender Gestaltungskraft ein. Wandelbarkeit und unbegrenzte Mannigfaltigkeit, die den reichen äußeren Bedingungen des Handwerks, der Rohstoffe, des Klimas, der Rasse, ja den Wünschen der Auftraggeber Rechnung tragen, bewirken, daß der romanische Stil nicht durch die Gesetze eines eigenen, herrisch Anspruch heischenden Systemes gebunden wurde.

Der Grund dieses seltsamen Schwankens der Formen und Gedanken, dieser prunkenden Wandlungsfähigkeit liegt in dem unübersehbarem Reichtum von Formquellen und Anregungen, aus denen sich, wie aus einzelnen Bausteinen, das feste Gefüge des Einzelkunstwerkes romanischer Stilgesinnung zusammensetzt. Mögen die Formquellen auch noch so verschiedenartig sein, wie sie durch die Formanschauung der klassischen Antike, der Formwelt des Ostens, der germanisch-heimischen Gestaltungsweise gekennzeichnet werden, mögen sie der Gesinnungsweise der romanischen oder der germanischen Rasse entsprechen, die innere Erlebniskraft und Geistigkeit der Menschheit des 12. Jahrhunderts brachte es zuwege, dem Einzelkunstwerk zielsichere und ordnungsvolle Geschlossenheit in Aufbau, Gliederung und technischer Durchbildung zu sichern. Diese innere Kraft ist es, die im wahren Sinne des Wortes den romanischen Stil entstehen läßt.

Da es keinen eigentlichen Beginn dieses Stiles gibt, ebensowenig wie ein bestimmtes Ende, wovon deutlich die gefährliche kunstgeschichtliche Eingliederung eines „Übergangsstiles“ in die Entwicklung der deutschen Kunstgeschichte Zeugnis ablegt, ist gerade für die Kunst des romanischen Stiles Gewinnung und Festsetzung bestimmter, kennzeichnender Formmerkmale vonnöten.

Sie soll in folgendem versucht werden. Vorerst aber seien einige wenige Äußerlichkeiten geschichtlichen Seins erörtert.

Kulturgeschichtlich wie auch politisch mag die Zeit von 1050 bis um 1250 als eine Einheit gelten. Der höchsten weltlichen Machtentfaltung unter Heinrich III. folgte die Erstarkung des Papsttums und der Kirche, folgte die gestaltenreiche Hohenstaufenzeit, die in die kaiserlose Zeit des Interregnums ausklang. Staatliche und geistige Kämpfe von gewaltigem Umfang, die um die letzten menschlichen und seelischen Ziele gingen, vereinigten in weltbürgerlicher Unbekümmertheit Völker und Rassen des Abendlandes, um sie ebenso schnell gegeneinander aufstehen zu lassen, wenn eine Verschiebung der Machtfragen und Standpunkte dies erforderte. Es vereinigten sich die abendländischen Völker, um in den Kreuzzügen gegen die Völker des nahen Ostens die Idee des Christentums siegen zu lassen. Es trennten sich die Völker des Abendlandes, um kraft der Erstarkung des persönlichen und staatlichen Selbstbewußtseins zu Nationen heranzureifen, die selbstgewiß und selbstsicher in nationaler Politik und Kultur ein Eigenleben suchten, das, Land und Klima gemäß, geistigem und gefühlsmäßigem Erleben vertraut, eigener Machtstellung erwünscht war.

Dieser geschichtliche Hintergrund, von dem sich in Größe, Ruhe und Festigkeit die deutsche Kunst des romanischen Stiles abhebt, bildet in dem wechselvollen Vielerlei des Geschiebes der zeitlichen Geschehnisse das gleiche undurchdringliche Dickicht, aus dessen verästeltem Gewirr die reichen Formquellen einer noch immer lebenwirkenden Überlieferung entsprangen.

Und trotzdem, die romanische Kunst wirkt als Stil. Sie wirkt als wuchtende Kraft von nationaler Geschlossenheit. „Die Geschichte des romanischen Stiles zeigt ihn uns als einen ewig werdenden. Die bei der Epochenteilung anderer Stile geltenden Kategorien des Aufblühens, der Reife, der Zersetzung finden auf ihn keine Anwendung. Wie das Gotische ein partiell gesteigertes Romanisch ist, so entwickelt sich das Romanische in fließendem Übergange aus dem Christlich-Antiken. Und dieser Übergang hat in jedem Lande und in jeder Provinz einen anderen Anfangstermin, anders verteilte Absätze des Verlaufes, ja — was das Schwierigste für die geschichtliche Darstellung ist — überall auch andere sachliche Ausgangspunkte“ (7).

Diese Auffassung Dehios gilt im besonderen in Hinsicht auf die romanische Baukunst. In der Plastik sind die Voraussetzungen, aus denen heraus der romanische Bildner gestaltet, anders. Sie lassen das Werden und Ausreifen der künstlerischen Formen einer gewissen Stetigkeit wie auch der beruhigenden und zielsetzenden Wirkung aufbauender Kräfte angenähert erscheinen.

Zur Zeit der fränkischen Herrscher tritt erstmalig die Raumform in Erscheinung, in der der Sinn des romanischen Stiles am deutlichsten offenbar wird, die Flachdeckbasilika der Hirsauer Schule, deren Geltungsbereich von 1060 bis um 1150 währte. Dann, vereinzelt seit dem Ende des 11. und der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, beginnt die flache Holzdecke durch die gewölbte Steindecke ersetzt zu werden, so daß seit der Mitte des 12. Jahrhunderts die eigentliche Raumform des romanischen Stiles in der Form des „gebundenen Systems“ Geltung hat, durch das Grundriß, Aufriß und Decke zu einem einheitlichen, in allen Teilen voneinander abhängigen Organismus zusammenwachsen. In dem kreuzförmigen Grundriß der dreischiffigen gewölbten romanischen Basilika des gebundenen Systems ist die Vierung des Mittelschiffes die Maßeinheit für die Gliederung von Chor, Mittel- und Seitenschiffen. Denn da das Kreuz-

gewölbe, die Durchschneidung zweier Tonnen, an das regelmäßig quadratische Wölbefeld gebunden ist, bestimmt die Größe des Vierungsquadrates die Quadrateinheiten und Gewölbejoche des Mittelschiffes wie die der um die Hälfte kleineren an das Mittelschiffjoch gebundenen beiden Seitenschiffquadrate. Damit war der Weg zur monumentalen, raumvereinheitlichenden Gestaltung der gewölbten romanischen Basilika frei. Alle Kräfte, aus der christlichen Antike wie aus östlichen Formquellen gespeist, waren zielstrebig nur dem einen Gedanken der großen, ablesbar klaren, einheitlich geschlossenen, monumentalen Raumform dienstbar.

Geschah diese Wendung zum Monumentalen in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zögernd, entschlossen und durchgängig erst seit der Jahrhundertmitte, so ist auf dem Gebiete der Plastik diese gleiche Wandlung vom kleinen zum großen Format, von der Kleinplastik zur monumentalen Gestaltung in einem bemerkenswerten Parallelismus der künstlerischen Gesinnung wahrnehmbar. Und zwar verfolgbar am deutlichsten in der Wandlung des Formats und der Bevorzugung bestimmter Rohstoffe. Denn während das 11. Jahrhundert nur ausnahmsweise, wie in Werden in St. Ludgeri und in Münster i. W. in St. Mauritz die Steinplastik kennt, Elfenbein, Metall und Holz sind ja die gebräuchlichen Rohstoffe, beginnt seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts die Steinbildnerei zaghaft aufzutreten, um seit der Jahrhundertmitte die monumentale Form zu finden, die innerlich der Größe und Ausdruckfülle der romanischen Basilika des gebundenen Systems entspricht.

Von der Mitte des 11. Jahrhunderts bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts währt das Ringen um die monumentale Form des romanischen Stiles. Kaum aber ist sie da, hat sie Geltung und Anerkennung, blüht unter den staufischen Kaisern ein neues Lebensgefühl auf, dem Prunk und Pracht, dem Größe wie auch zierende Überfülle vertraut wurde, derart, daß alles Gewonnene zerrinnt und zerrieselt um einer neuen Form, eines neuen Ausdrucks, einer neuen Weltanschauung willen. — Der Einführung in die Bildnerei des romanischen Stiles sei eine Erörterung des Verhältnisses von Rohstoff und Kunstform wie der Beziehungen der einzelnen Darstellungsweisen plastischer Formung vorangestellt.

Die ein wenig willkürliche Verarbeitung weicher und harter Rohstoffe, die im 11. Jahrhundert bestand, hatte sich im Anfang des 12. noch nicht wesentlich geändert, obwohl schon eine Verschiebung in der Bevorzugung bestimmter Stoffe fühlbar ist, die sich der gedankenklaren Einstellung des späteren gotischen Stiles annähert. Der harte Stoff des Elfenbeins, der der linearplastischen Formklarheit des romanischen Stiles zweifellos hätte genehm sein müssen, erscheint völlig aus seiner früheren beherrschenden Stellung verdrängt. In der Fülle der Elfenbein-, Walroß- und Knochenarbeiten des 12. Jahrhunderts ist die Zahl der künstlerisch hochstehenden Werke gering. Das neue und bisher unterdrückte Gefühl für Größe läßt Stoffe bevorzugen, die geeignet sind, das „Monumentale“ auch in der tatsächlichen Größe des geschaffenen Werkes vor Augen zu haben. Daher erlangt Stein und Holz die Beachtung, die dem auf das Monumentale gerichteten Kunstwillen entspricht. Im Stein wie im Holz vermag am ehesten die harte Klarheit der Form erreicht zu werden, die dem eigentlichen Ziel der romanischen Formgestaltung, der Vereinzelung der Einzelform in der Ebene, nahekommt.

Die hellen und harten Stoffe lassen schneidend scharfe Zeichnung des Umrisses und damit erwünschte Isolierung der Einzelgestalt zu. Das Entgleiten der Formen in die Dunkelheiten der benachbarten Umgebung ist leicht vermeidbar. Beachtet man, daß in der Elfenbeinplastik die übliche Komposition des 11. Jahrhunderts in gestaltenreichen Reliefbildern bis nach der Mitte des 12. Jahrhunderts Geltung behielt, daß aber, je mehr das Ende des Jahrhunderts naht, um so auffälliger auch in der Elfenbeinbildnerei die Einzelgestalt herrscht, erfährt die Bevorzugung der monumentalen Stoffe von Stein und Holz auch von der Seite der Forminhalte erwünschte Beleuchtung.

Wie fügen sich in diese Vorstellungswelt des 12. Jahrhunderts die weichen Rohstoffe ein, das Erz, das Kupfer, das Silber, das Gold? Die dunkeln und gleitenden Flächen, die Töne verschwimmender Farbstufen verleihen den Umrissen nur ungern die Kraft schneidender Begrenzung. Das Versinken der Formflächen in die Raumschichten der benachbarten Umgebung weist diesen Rohstoffen den Wirkungskreis malerisch-optischer Eindrücke, illusionistisch wirkender Impressionen zu.

Die Geschichte der deutschen Bildnerei des romanischen Stiles lehrt, daß diese im Rohstoff vorgezeichneten Bedingungen der künstlerischen Form- und Ausdruckweisen offensichtliche Berücksichtigung fanden. Sondert man die weichen Rohstoffe nach den natürlichen Bedingungen der durch sie erreichbaren Formate, so hat die Bronze als monumentaler Stoff eine Sonderstellung. Sie vermittelt gleichsam zwischen der monumentalen Formensprache in Holz und Stein und den illusionistisch-optischen Formweisen der Kunst des 11. Jahrhunderts. Diese Mittlerstellung tritt in den Denkmälern der zweiten Hälfte des 11. und der ersten des 12. Jahrhunderts überaus bemerkenswert zutage.

Die ersten Versuche monumentaler Gestaltung sind, wie wir beobachtet haben, in den Bronzegußwerken der Hildesheimer Gießhütte während des Verlaufs des 11. Jahrhunderts wahrnehmbar. Die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts läßt die Zahl der Gußwerke wie auch die innere Wucht des monumentalen Ausdrucks sich bedeutsam steigern. Unter den im 12. Jahrhundert tätigen Werkstätten hat die Magdeburger Gießhütte und ihr Meister Riquinus um die Jahrhundertmitte am sinnvollsten das Kunstwollen des romanischen Stiles rein und großzügig verkörpert. Die Zahl der großen Bronzewerke, der Türflügel der romanischen Kirchenportale, der Leuchter, der freistehenden rundplastischen Denkmale ist nicht gering. Und rechnet man den durch ihren äußeren Umfang monumental zu nennenden Werken die kleineren Umfanges in Form von Leuchtern, Reliquien, Kruzifixen, Aquamanilen hinzu, so hat man in den Bronzearbeiten der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts die wichtigste Formquelle der deutschen Plastik nach Zahl und Ausdruck vor Augen.

In der Zeit des Werdens der großen Form des romanischen Stiles, in der Zeit von 1060 bis um 1150, in der auch die romanische Raumform entstand, der Grundriß des gebundenen Systems, die gewölbte Steindecke, findet die deutsche Plastik in den Werken des Erzgusses ihre eigentliche Erfüllung. Kein anderer Rohstoff wie dieser war geeigneter, den schwierigen und umfassenden Aufgabenkreis deutscher Formgestaltung umspannen zu lassen. Das Auge

wächst in die große, monumentale Form des romanischen Stiles hinein, ohne die vielfältigen Reize weicher und zarter, toniger und farbiger Klänge entbehren zu müssen, die der optisch-illusionistischen Einstellung des 11. Jahrhunderts vertraut waren. Die Hand wird schrittweise gewöhnt, die monumentale Form zu gestalten, weil aus der Summierung von Einzelheiten, aus einzelnen Platten, aus einzelnen Teilen, wie Stützen, Untersätzen, Füßen der Gesamtblock des Kunstwerkes zusammengefügt wird.

Und noch eins. Alle diese Bronzegußwerke sind verhältnismäßig locker mit dem Bau- oder Raumkörper der Kirche verbunden. Diese bildnerischen Formen treten noch keineswegs in den Dienst der Architektur.

Wenn kurz nach der Jahrhundertmitte — als letztes und größtes Werk mag das Löwendenkmal Heinrichs des Löwen vor der Burg Dankwarderode in Braunschweig aus dem Jahre 1166 gelten — sich kaum noch Werke des Bronzegusses finden, von den kleinen kunstgewerblichen Dingen, die fast handwerksmäßig als Handelsware hergestellt werden, wie Kruzefixen, Aquamanilen und anderem, abgesehen, so spricht sich in dieser Wandlung der Bevorzugung anderer Rohstoffe — des Steines und des Holzes — die gewonnene Klarheit der in sich gefestigten Formensprache des romanischen Stiles der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts aus. — Diese vorbereitende Aufgabe, die unter den weichen Rohstoffen die Bronze auf sich nahm, könnte übertrieben oder gar irrig gedeutet erscheinen, wenn man aus dieser formalen Betrachtungsweise heraus auch die Arbeiten in andern Metallen, in Kupfer, Gold und Silber, untersucht. Denn die getriebenen rheinischen Reliquienschreine mit ihrer Fülle figürlicher Treibarbeiten, die, was die eigentliche plastische Formkraft anbetrifft, als Gipfelpunkte der deutschen romanischen Kunst zu gelten haben, scheinen dem gefestigten monumentalen Formsinn der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zu widersprechen.

Daß sie einen Widerspruch darstellen würden, wäre nicht zu bestreiten, wenn man für die Formentwicklung des romanischen Stiles eine einfach kausale Fortentwicklung auf einem einmal beschrittenen Wege annehmen dürfte. Nun aber sind diese echten Werke der Goldschmiedekunst alle in der prachtliebenden Hohenstaufenzeit entstanden, in jenen Jahren einer übertriebenen Steigerung von Lebensgefühlen, die innerlich alle der leidenschaftlichen Gefühlswelt gotischen Menschentums zuneigten. Sie sind zudem entstanden in einer Zeit, in der sich die strenge Herbheit des Raumgefühls des romanischen Stiles zu mildern und zu bereichern begann, in einer Zeit, in der die einfache und klare Flächenbegrenztheit des Raumes aufhörte, damit der Raum in neuer Anschauung als atmosphärisch erfüllt, als räumlich tief und weit empfunden werden konnte. In diese Welt eines neuen Fühlens und Sehens, eines neuen Erlebens, einer leidenschaftlichen Hingabe an einzelne wenige Mächte der Natur, in diese neue Welt eines neuen Daseins fällt die begeisterte und leidenschaftliche Liebe zu den farben- und lichtschimmernden Stoffen des Goldes und Silbers.

Auch dies, das leuchtet ein, ist für den Ausgang des romanischen Stiles, für den Übergang zur Kunst- und Weltanschauung der Gotik, ebenso bezeichnend wie die Wahl und der Gebrauch der Bronze im Anfange der Formwerdung des romanischen Stiles.

Zudem darf in bezug auf die Verarbeitung von Gold und Silber eines nicht vergessen werden. In der karolingisch-ottonischen Zeit wird das weiche Goldblech in denkbar flacher Reliefarbeit gehämmert, so daß die vorspringendsten Formen sich immer noch weich als malerische Flächen in die Grundebene einfügen lassen. Diese geringe Höhe des Reliefs, die es zuließ, daß der fluktuierende Schimmer des Goldglanzes gleichmäßig, fast schattenlos die erhöhten und die ebenen Stellen des Reliefs sich zur Einheit verbinden ließ, ersetzte körperhaft-plastische Formen durch optisch-malerische. Ein solches Flachrelief ist in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts Ausnahme. Die Gold- und Silberplastik dieser Zeit bevorzugt die volle rundplastische Einzelgestalt. Alle Körperformen sind in ihrer kubischen Ausgedehntheit mit äußerstem Nachdruck betont. Ja sogar der Linienverlauf der Gewandfalten wird, wenn irgend möglich, seines zeichnerisch-flächenhaften Charakters beraubt und in die Dreidimensionalität von kubisch-räumlichen Gebilden übersetzt. Daher ist auch das malerisch-optische Flachrelief nicht die der Zeit gemäße Erscheinungsform, sondern das Hochrelief, in dem in übertriebenem Maße die Formen vor eine ebene Grundfläche vorgetrieben erscheinen, damit sie rundplastisch in den Wirklichkeitsraum hineinragen.

Aus der gekennzeichneten Bevorzugung bestimmter Rohstoffe entnehmen wir für die allgemeine Beurteilung der Formensprache des romanischen Stiles in der deutschen Plastik folgendes: das bewußte romanische Kunstwollen bevorzugt nach dem Gebrauch der Bronze in der schwankenden Zeit des Formwerdens von der Mitte des 11. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts auf die Dauer von ein bis zwei Generationen die hellen und harten Rohstoffe des Steines, des Stuckes und des Holzes, weil in ihnen das Ziel des romanischen Stiles, die Vereinzelung der Einzelform in der Ebene, am ehesten erreichbar war. Die linearplastische Klarheit der Formgestaltung versinkt unmittelbar nach Erreichung des Zieles in Vergessenheit. Den dreidimensionalen Raum in seinen weichen und zarten Schwingungen tonig und farbig auch im Oberflächenschein der plastischen Körper illusionsstark wirksam zu machen, wird eine Aufgabe, die zu lösen der Kunst des 13. Jahrhunderts wie der der folgenden Zeit vorbehalten blieb. Auf dem Wege der Entdeckung neuer Raum- und Lichtwerte Schrittmacher zu werden, entsprach der leidenschaftlichen Erregbarkeit der das Neue und Ferne liebenden Hohenstaufenzeit. Die besten plastischen Schöpfungen dieser Zeit des spätromanischen Stiles tragen diesem Willen nach dem Reichtum prunkvoller Raum- und Lichtbeziehungen Rechnung. Sie benötigen des leuchtenden Scheines von Gold und Silber, um diesem neuen Ausdruckswillen ein schimmerndes Kleid zu wirken.

Die Beziehungen zwischen Rohstoff und Kunstform geben bemerkenswerte Aufschlüsse über das Kunstwollen des romanischen Stiles. Sie werden erweitert und vertieft durch die Beobachtung der Wechselwirkungen, die zwischen Kunstform und Darstellungsinhalt besteht. Denn in der bildenden Kunst bedeutet die Wahl eines bevorzugten Bildinhaltes zugleich die Bevorzugung bestimmter Darstellungsmittel und Ausdruckswerte. Man kann sich z. B. die malerische Wiedergabe eines Stillebens, wie es der niederländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts gang und gäbe ist, nicht in eine Zeit verlegt denken, in der alles Gewicht

auf den Ausdruck der ebenen Fläche, der zeichnerischen Umgrenzung, der Wucht und Größe des Monumentalen gelegt wurde.

Von dem Standpunkte aus, daß jedes Kunstwollen, daß jede Zeit eine bestimmte Summe festumschriebener Darstellungsmittel bewußt verwendet, in denen das eigene Lebensgefühl sich am leichtesten und reichsten auswirkt, ist es verständlich, daß diese Darstellungsform auch eine bestimmte Summe festumschriebener Darstellungsinhalte bevorzugen muß, die infolge ihrer gesetzmäßigen Beziehungen, die sie zur Kunstform wie auch zum seelischen Erleben des einzelnen haben, die Deutung des Wesens eines Stiles ansprechend erleichtern.

In Hinsicht auf die Bevorzugung bestimmter Bildinhalte, bestimmter Gegenstände der Darstellung nimmt die Kunst des 12. Jahrhunderts fast in der ganzen abendländischen Kunstgeschichte seit der karolingischen Zeit eine höchst merkwürdige und einzigartige Stellung ein, zumal was die Bildnerei anbetrifft. Denn man darf wohl, ohne zu übertreiben, behaupten: keine andere Zeit hat sich je solche Beschränkung in der Wahl des Bildinhaltes und des Gegenstandes der Darstellung auferlegt. Keine andere Zeit hat je in solchem Maße fast alle Möglichkeiten der Wiedergabe erzählender Inhalte zeitlichen Geschehens ausgeschaltet wie das 12. Jahrhundert. Übertrieben ausgedrückt darf man behaupten: es gibt für den romanischen Stil des 12. Jahrhunderts innerhalb des Darstellungsbereiches der Plastik nur die große, statuarische Einzelgestalt. Darstellungen erzählenden Inhaltes, wie sie zumeist im Relief vorzuliegen pflegen, werden nicht im epischen Erzählerton, sondern in unvermittelt nebeneinanderstehenden statuarischen Akzenten vorgetragen.

Diese einzigartige Sonderart, die die Plastik des 12. Jahrhunderts so grundlegend verschieden erscheinen läßt vor allen anderen deutschen Gestaltungsweisen anderer Zeiten, wirkt so unmittelbar, daß um diesetwillen allein der Eindruck des Monoton-Gleichartigen in der Plastik des romanischen Stiles verständlich sein müßte. Gibt es doch kaum ein einziges Relief romanischen Stiles, in dem ein erzählender Inhalt in gestaltenreicher Figurendarstellung wiedergegeben ist. Immer sind es wenige, zumeist streng frontal dastehende Einzelgestalten, zwischen denen nur mühsam Beziehungen von einer zur anderen hergestellt erscheinen.

Ausnahmen solcher Gestaltungsweise liegen natürlich vor. Sie werden am leichtesten auf den Gebieten zu finden sein, auf denen der Druck der Überlieferung lastete. Das ist vornehmlich das Gebiet der Elfenbeinplastik und derjenigen Formtypen, die sich aus innerlichem Zwang dem Neuen verschlossen.

Dennoch, auch für die Relieftafeln aus Elfenbein hat diese bewußte Beschränkung auf statuarisch-plastische Einzelformen die Wahl bestimmter Bildstoffe vorgeschrieben. Das zeigt deutlich die völlige Verschiedenheit der Bildinhalte in der zweiten Hälfte des 11. und der ersten des 12. Jahrhunderts, während der Zeit des Werdens der statuarischen Form des romanischen Stiles von 1060 bis um 1150. Die großen Elfenbeintafeln mit Darstellungen aus dem Leben Christi im Viktoria-und-Albert-Museum in London (8), wie die verwandten der Sammlung George Blumenthal in New York (8), die inhaltlich und formal völlig verwandten kleineren drei Tafeln des Kölner Kunstgewerbemuseums (Taf. LXII, LXIII), sind formgeschichtlich nur

verständlich als Endglieder einer Entwicklungskette, die bis weit in das 11. Jahrhundert zurückreicht. Wenn hier der Ton der Erzählung etwas von epischer Breite hat, wenn menschliches Mitgefühl nach der Breite wie nach der Tiefe zu mitschwingt, so ist alle Bewegtheit schon während des Entstehens durch einen eigenwilligen Kristallisationsvorgang ins Stocken geraten. An Stelle eines gleitenden und frohen Flusses beziehungsreicher Linien und Formbewegungen erscheint jede Gestalt plötzlich wie von herber Erstarrung befallen. Sie wendet sich in der Zielrichtung zur bewegungsreichen Relief- und Profilkomposition auf halbem Wege um, um den Körper in unsicherer Frontalstellung als statuarisches Einzelgebilde für sich dastehen und wirken zu lassen.

Im Erzählerton einen Bildinhalt, der dem 11. Jahrhundert vertraut war, in der Formensprache des romanischen Stiles darzustellen, war selbst der wuchtenden Gestaltungskraft des 12. Jahrhunderts nicht möglich. Der Zwiespalt zweier innerlich fremder Formwelten blieb bestehen. Fast alle späteren Werke der Elfenbeinplastik, vielleicht nur mit Ausnahme einiger Tafeln auf den großen kölnischen Kuppelreliquiaren im Welfenschatz in Wien (Taf. LXI) und im Viktoria-und-Albert-Museum in London (9), die eine Zwischenstellung einnehmen, bevorzugen, unbekümmert um den Reichtum des Gewesenen und des Verlorenen, die ruhig dastehende, frontale, statuarische Einzelgestalt. Um die Bedeutung der Bevorzugung eines erzählungsarmen, geradezu geschehnislosen Bildinhaltes sich zu vergegenwärtigen, sei nur auf eine für das 12. Jahrhundert wichtige Darstellung hingewiesen, auf die Kreuzigung Christi. Ihre Ikonographie kann für die Kunst des 12. Jahrhunderts auf die knappste Formel gebracht werden. Denn der ganze Bildinhalt der Kreuzigung Christi besteht in der die Mittelachse der Bildtafel lotrecht betonenden Gestalt des gekreuzigten Christus und den beiden unter den Kreuzbalken stehenden Gestalten von Maria und Johannes. Wenn einmal Longinus und Stephaton als kleine Figürchen hinzugeordnet werden, so ändert das nur wenig daran, daß auch in der Reliefkomposition die monumentale Kompositionsform der rundplastischen Gestaltung, wie sie in den mächtigen Triumphkreuzen der romanischen Kirchen vorlagen, die Armut des Bildinhaltes hat bestimmen helfen.

Wie völlig anders wirkt demgegenüber die Erzählerfreudigkeit der karolingisch-ottonischen Zeit und des 11. Jahrhunderts. Wie viele Tafeln gibt es, die durch die Überfülle ihres Bildstoffes überraschen, über den sie nur durch die kontinuierende Erzählungsweise Herr werden konnten. Immer wieder findet sich die Auffassung, daß ein bezeichnender Vorgang durch eine Kette von Geschehnissen des Vorher und Nachher umrankt wird, wie, um nur wenige Werke der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts zu nennen, die Elfenbeintafeln mit der Darstellung der Kreuzigung im Cluny-Museum in Paris, im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, im Kunstgewerbemuseum in Brüssel, weiterhin andere in Essen, Tongres, Darmstadt und Köln beweisen (10).

Um die innige Verbindung von Bildinhalt und Kunstform zu erläutern, sei auf ein bestimmtes Beispiel eingegangen. Denn es erscheint nunmehr unvermeidlich, die Kunstabsicht des romanischen Stiles, soweit sie aus dem Bildinhalt erschließbar ist, im Wege der Unter-

suchung eines Einzeldenkmals kennenzulernen. Als Ausgangspunkt möge ein Tympanon dienen, das Relief aus der Maternuskapelle über dem Sturz des Nordportales von St. Cäcilien in Köln, ein Werk, das die Stilstufe des siebenten bis achten Jahrzehntes kennzeichnet (Taf. LXV).

Das Relief zeigt in der Mitte die hl. Cäcilie in starrer Frontalstellung als Halbfigur. In fast völlig symmetrischer Anordnung erscheint die Mittelgestalt begleitet von dem hl. Tiburtius auf der rechten, dem hl. Valerian auf der linken Seite. Beide sind im Begriffe, sich kniend der Heiligen zu nahen. Von oben schwebt ein Engel auf die hl. Cäcilie herab. Muschelförmig gerillte Heiligenscheine und je eine Palme in den Händen der drei Heiligen bilden eine konventionelle Form- und Inhaltergänzung. Zu dem tritt noch neben die männlichen Heiligen ihr Name in vertikaler Schrift hinzu sowie das Schriftband am Rande des oberen Bogens mit der Inschrift: „Vos qui spectatis hec praemia virginitatis — Expectate pari pariter virtute beari."

Jakobus de Voragine erzählt in seiner goldenen Legende der Heiligen diese Geschichte aus dem Leben der Heiligen so (11):

„Die berühmte Jungfrau Cäcilie entstammte einer vornehmen römischen Familie und wurde seit ihrer Wiege im christlichen Glauben erzogen. Sie trug beständig das Evangelium Christi versteckt auf ihrer Brust. Ihre Unterhaltungen mit Gott und ihr Gebet hörten weder Tag noch Nacht auf, und sie betete zu Gott, ihr ihre Jungfräulichkeit zu erhalten. Als sie aber mit einem Jüngling, namens Valerian, verlobt war und der Hochzeitstag bestimmt war, trug sie auf dem bloßen Leibe ein Büßerhemd unter ihren goldgestickten Gewändern, und während die Orgel erklang, sang sie in ihrem Herzen für den Herrn allein und sprach: „Laß es geschehen, o Herr, daß mein Herz und mein Körper unbefleckt bleiben, damit ich nicht verwirrt werde." Sie betete und fastete drei Tage und empfahl dem Herrn ihre Furcht. Es kam aber die Nacht, wo sie mit ihrem Gemahl zusammen das verschwiegene stille Brautgemach aufsuchte. Da sprach sie zu ihm folgendes: „O, du süßester und geliebtester Jüngling, ich möchte dir ein Geheimnis anvertrauen, aber du mußt mir schwören, daß du es mit aller Strenge bewahren wirst." Valerian schwur, daß er es unter keinem Zwang aufdecken und auf keine Weise verraten werde. Da sagte sie: „Ich habe einen Engel Gottes zum Geliebten, der mit übergroßem Eifer meinen Körper bewacht. Wenn er bemerken wird, daß du mich in sündiger Liebe berührst, dann wird er dich schlagen, und du wirst die Blüte deiner holden Jugend verlieren; wenn er aber erkennen wird, daß du mich in seiner Liebe liebst, so wird er auch dich lieben, wie er mich liebt, und er wird dir seine Herrlichkeit zeigen." Da sprach Valerian, durch einen Wink Gottes geleitet: „Wenn du willst, daß ich dir glauben soll, dann zeige mir diesen Engel, und wenn ich erprobt haben werde, daß es wirklich ein Engel ist, dann werde ich nach deiner Ermahnung handeln, wenn du aber einen anderen Mann liebst, so werde ich dich und ihn mit meinem Schwerte erschlagen." Cäcilie sagte zu ihm: „Wenn du an den wahren Gott glauben willst und mir versprichst, dich taufen zu lassen, dann wirst du imstande sein, ihn zu sehen . . ."

Jakobus de Voragine erzählt in breitem Ausspinnen der Vorgänge und Stimmungen weiter, wie Tiburtius sich aus Rom aufmacht, auf der Via Appia von Armen zu dem heiligen Bischof Urban gewiesen wird, durch den ihm die Erscheinung eines Greises wird, „mit schneeweißen

Gewändern bekleidet, der ein mit goldenen Buchstaben geschriebenes Buch hielt." Valerian wird gläubig und erhält vom hl. Urban die Taufe.

„Und als er zurückkam," heißt es weiter, „da fand er im Schlafgemach Cäcilie im Gespräch mit dem Engel. Der Engel hielt in der Hand zwei Kronen mit Rosen und Lilien und gab die eine der Cäcilie, die andere dem Valerian und sagte: „Bewahret diese Kronen mit fleckenlosem Herzen und reinem Körper, weil ich sie euch aus dem Paradiese Gottes gebracht habe. Niemals werden sie welken, noch ihren Duft verlieren, noch von anderen als von denen gesehen werden, die sich der Keuschheit geweiht haben. Du aber, o Valerian, weil du an den wohltätigen Rat geglaubt hast, erbitte, was du willst, so sollst du es erlangen." Valerian antwortete ihm: „Nichts Süßeres gibt es für mich in diesem Leben als die einzige Zuneigung meines Bruders, ich bitte daher, daß er die Wahrheit mit mir erkenne." Der Engel antwortete: „Deine Bitte gefällt dem Herrn, und ihr beide werdet mit der Palme des Märtyrertums zu ihm kommen."

Nunmehr erfolgt in umständlicher Erzählung die Bekehrung des Valerian. Martyrium und Tod der beiden Brüder und der hl. Cäcilie bilden den Beschluß.

Wenngleich Jakobus de Voragine erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts schriftstellerisch wirkte, hat er zumeist schon seit Jahrhunderten vorliegende Erzählungen einfach übernommen. Daß dem Meister des Cäcilien-Tympanon ein ähnlich reicher Inhalt dieses Lebensabschnittes der hl. Cäcilie und ihres Bräutigams Tiburtius und seines Bruders Valerian bekannt gewesen sein muß, kann keinem Zweifel unterliegen.

Was er der Erzählung entnahm, wie er epische Weitschweifigkeit in die Einmaligkeit eines dauernden und wandellosen Zustandes umformte, das ist für das Verhältnis von Bildinhalt und Kunstwollen im romanischen Stil von größter Bedeutung.

Aus der so reichen und wundersamen Fülle der Begebenheiten ist nicht eine einzige ausgewählt. Weder die, die um ihrer eigenen Schönheit, ihres eigenen Zaubers willen hätte gestaltet werden können, noch auch die, die als die entscheidende gelten könnte, insofern in ihr der „fruchtbarste Moment" gefaßt wäre, der über alles Wesentliche des Vorher und Nachher Aufschluß geben könnte. Von dem allem ist nichts dargestellt. Sondern mit bewußter Absicht ist alles tatsächliche Geschehen, alles Wirkliche, was in Wahrheit gewesen sein könnte, nicht dargestellt. Sinnbilder, die an Stelle der Wirklichkeitsvorgänge dastehen, sind prägnantester Ersatz lebensvollster Geschehnisse. So vermag eine vielschichtig in der Zeit sich abwickelnde Handlung auf wenige abgetrennte und für sich dastehende Begriffe zurückgeführt zu werden. Und da gedächtnisgemäß mit jedem Begriff ein verwickelter Gedankenkomplex wirksam gemacht werden kann, sind nur zwei oder drei solcher Sammelbegriffe vonnöten, um als Ersatz geschehnisreichster Vorgänge zu dienen. Diese Einzelbegriffinhalte aber werden mit den Mitteln der bildenden Kunst als Einzelgestalten wiedergegeben, die sinnbildhaft die Wirklichkeitsvorgänge ersetzen. Begriffliches Denken nun macht es notwendig, daß die wenigen Sinnbilder, die so sehr viel aussagen müssen, durch betonte Absonderung und Vereinzelung die erforderliche Klarheit behalten. Sie müssen unvermischt, übergangslos, abgegrenzt und

vereinzelt, nur ihrem Aufgabenkreis gemäß, für sich allein dastehen. Oder — um daraus die letzte Folgerung zu ziehen — nur die statuarische Einzelgestalt von klarer linearer Umgrenzung, die sich unzweideutig von der ebenen Rückfläche abhebt, kann innerhalb solcher geistigen Einstellung Darstellungsform und Kompositionsmittel sein. Die Wahl des Bildinhaltes in der Auffassung und der geistigen Haltung der Weltanschauung des 12. Jahrhunderts machte die Vereinzelung der Einzelform in der Ebene zur künstlerischen Notwendigkeit.

Dies lehrt schon eine flüchtige Betrachtung des Cäcilien-Tympanons.

Die hl. Cäcilie, als die Veranlasserin der Bekehrung, ist in fast doppelter Größe als Halbfigur in die Mitte des Tympanons gesetzt. Über ihr schwebt, ein wenig aus der Mittelachse verschoben, der Engel in Halbfigur. Von den symmetrisch angeordneten, in Haltung, Bewegung und Ausdruck überaus ähnlichen Gestalten des Tiburtius und Valerian ist nur auszusagen, daß beide im Begriffe sind, aufs Knie zu sinken. Die drei Heiligen halten die Märtyrerpalme schon in Händen.

Es leuchtet ein, daß diese Darstellung mit den Wirklichkeitsvorgängen nicht übereinstimmt. Das persönliche Schicksal im Leben der Cäcilie, des Tiburtius, des Valerian bleibt, weil es ganz und gar unwesentlich dünkt, ins Dunkel gebannt. Nur was der einzig lebendigen und dauernden Macht des Christentums aus diesem zufälligen Einzelschicksal heraus in Größe und Hoheit als Ewigkeitswert zugebogen werden konnte, der Begriff des Wunders in der Gestalt des Engels, der Bekehrung in den beiden römischen Edeln, des unwandelbaren Verbundenseins mit Gott in der Gestalt der hl. Cäcilie, nur dies ist der Anschauung des 12. Jahrhunderts darstellenswert.

Wie nur dieses Einfache, Große und Ewiggültige Inhalt der Darstellung werden konnte, weil nur dies als „wirklich", als „daseiend", als „wertvoll" empfunden wurde, so schafft sich dieser Bildinhalt auch seine einfache, große und allgemeingültige Form. Denn von dieser Komposition kann nur gesagt werden, daß der Künstler seine Aufgabe in der Herstellung einer Einheit vermittelst zentraler Ordnung in der Fläche erblickt hat. Die reine Ebenenkomposition ist durchgeführt, die allein diese Strenge der symmetrischen Zentralisierung ermöglicht. Die Mitte ist beherrschend und zwingend durch die Halbfiguren der Cäcilie und des Engels betont. Die starre Frontalität der Heiligen, die Größe des Heiligenscheines beweisen, daß der Beschauer auf die Mitte hingelenkt werden soll. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die gebückten Körper der beiden Männer, durch ihre Profilstellung und Bewegung, durch die Richtungsachsen, die in Kopf, Armen, Unter- und Oberschenkeln wirken. Aus dieser Bewegung der Seitenfiguren, der sich als Bewegung von oben in dieser Beziehung auch noch die des Engels einfügen läßt, gewinnt die Mittelfigur den Eindruck starrer, unveränderlicher Ruhe. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die stattliche Größe der Gestalt, die es bewirkt, daß alle anderen Gestalten zu der allbeherrschenden Mittelfigur in Abhängigkeit gebracht erscheinen.

Alle Figuren sind in Bewegung und Körpermasse mit zwingender Eindeutigkeit in die Ebene projiziert. Mit sicheren und festen Grenzlinien will jede einzelne sich von den anderen absondern und trennen. Es sind einfache und geradlinige, oft unrhythmische und darum harte,

aber klare Umrisse, mit denen die ein wenig breitgequetschten Körper der ebenen Rückfläche verbunden werden. Nur an den Köpfen sind die Umrisse tief unterschnitten, so daß hier, unlogisch und widerspruchsvoll, sich einzelne Formen räumlich anstatt flächig isolieren, eine stilistische Unklarheit, die aus der Vergangenheit ebenso wie aus der Zukunft deutbar werden wird.

Daß diese weit voneinander getrennten Körper als kompositorische Einheit empfunden werden können, bewirkt die ebene Fläche zwischen den Gestalten, die die tatsächliche taktische Verbindung zwischen allen Formen aufrechterhält. Die gemeinsame Ebene bindet die isolierten Einzelgestalten zur Einheit zusammen. Zwischen der sichtbaren Vorderfläche und der Grundebene schiebt sich nicht mehr eine Raumsphäre ein. Die illusionistisch-optisch-räumliche Anschauung, die im 11. Jahrhundert noch wirksam war, ist überwunden.

Die gleiche Formanschauung wirkt auch in den Einzelgestalten. Die Körpermasse, die Glieder des Körpers, die Gewänder, die Falten, sie lassen an keiner Stelle die tastbaren Beziehungen rein blockhafter Körpergestaltung vermissen. Alle kubischen Werte sind mit ebenen oder kurvigen Flächen mittels scharfer Linienumgrenzung gestaltet. Die einzelnen Gestalten sind feste, raumfüllende Körper, die zwar vom wirklichen Raume umflossen sind, die aber keineswegs den Eindruck hervorrufen können oder gar sollen, als sei ein freier Raum dargestellt, in dem sich die Körper bewegen.

Was die Formensprache des romanischen Stiles anbetrifft, so haben wir aus der Untersuchung des Cäcilien-Tympanons leitende Gesichtspunkte gewonnen, die die Ableitung herrschender Formgesetze aus der Kunst des 12. Jahrhunderts erleichtern.

Ein Doppeltes nämlich, das hat die bisherige Formuntersuchung gelehrt, will der romanische Stil in der Reliefkomposition erreicht wissen. Die Vereinzelung der Einzelform in der Ebene ist das Ziel, das übergeordnete Bedeutung beansprucht. Die Zusammenfassung der Einzelformen zur Einheit der Wirkung hält daneben erst in zweiter Linie die formschaffenden Kräfte in Atem. Das eine Ziel hat zur Voraussetzung die reine Ebenenkomposition, wie sie am folgerichtigsten in den östlichen Kunstkreisen herrscht, z. B. im ägyptischen Relief. Die Aufgabe, die eine vereinheitlichende Zusammenfassung der Einzelformen beabsichtigt, ist innerlich der abendländischen Kunstauffassung gemäß, da diese Aufgabe am leichtesten in der reinen Raumkomposition abendländischer Art gelöst werden kann.

Beides, Raum- und Ebenenkomposition, zu vereinigen, ist widerspruchsvoll. Dennoch hat der romanische Stil diesen Versuch unternommen, der ihm bisweilen schwankende Vielfältigkeit in der Wahl und der Durchführung seiner Darstellungsmittel eintrug.

Daß Raum- und Ebenenkomposition zugleich, häufig unmittelbar nebeneinander, geflissentlich erstrebt wurde, hat seinen Grund in der verwickelten Entwicklungsgeschichte der abendländischen Geistesart. Während des 12. Jahrhunderts nimmt der Druck der Welt- und Kunstauffassung östlichen Ursprungs auf das Abendland in beängstigendem Maße zu. Die Folge war in der bildenden Kunst die Aufhebung der optisch-hellenistischen Form- und Ausdruckweisen durch die Flächenkomposition des Ostens.

Nun ist die Flächenanschauung der abendländischen Geistesrichtung innerlich fremd. Ganz und gar auf Klarheit und erschöpfende Allseitigkeit logischer Beziehungen eingestellt, schafft sich das abendländische Denken durch die Notwendigkeit, überall nach Folge und Ursache zu fragen, in seinem Geiste ein Instrument, das befähigt ist, das Verwickelte und Wirre zu ordnen und zu gliedern. Solcher Geistesart erscheint nicht das Einfache und Klare als das Natürliche, sondern das Verwickelte und Reiche. Nicht die einfachen und klaren, aus der Natur abgeleiteten und daher der Natur entfremdeten Beziehungen der Formen in der Ebene sind das, was das Auge des Abendländers zuvörderst sieht, sondern die verwickelt reichen Formbeziehungen der natürlichen Dinge im natürlichen Raum. Raumkomposition, nicht Ebenenkomposition entspricht dem Denken und Sehen des abendländischen Künstlers.

So wird dieses Zwiefache des Strebens im romanischen Stil des 12. Jahrhunderts verständlich. Eine durch die Zeit bedingte, in der Zeit erforderte geistige Haltung, die mit allem Nachdruck und aller Gewalt aus den auf das Übersinnliche gerichteten christlichen Gedanken und Gefühlen erwuchs, bewirkt zeitweilig eine innere Annäherung an die Denk- und Gefühlsweise des Ostens, der um so leichter nachgegeben werden konnte, als seit dem Zusammenstoß von Römern und Germanen aus unzählbaren Quellen östliches Formgut dem Abendlande einverleibt worden war, als weiterhin, während der Zeit des romanischen Stiles, die Kreuzzüge immer wieder eigene Kenntnis und Inaugenscheinnahme des Ostens ermöglichten. Diese östlichen Anregungen sind es, die aus innerlichem Gerichtetsein wie aus äußeren Anlässen und Übermittlungen der Flächenkomposition im romanischen Stile zum Siege verhalfen. In welchem Maße die Fläche als Darstellungsmittel herrschend auftrat, zeigt die Baukunst wie das Kunstgewerbe, die Malerei wie die Bildnerei augenscheinlich.

Doch das Sichauswirken der Fläche auf Grund einer reinen Ebenenkomposition widerspricht der abendländischen Kunst in äußerstem Maße. Nordisch-germanische Rasseneinstellung, heimische Eigenart und bewußtes Eigenleben ließen deutsches Formwesen sich entfalten. Das Abendländische konnte nicht unterdrückt bleiben. Um so weniger als gerade das 11. und 12. Jahrhundert es ist, in dem durch die endliche Befreiung abendländischen Gefühles aus den Fesseln der Überlieferung die inneren Kräfte eigenen Erlebens zu quellen begannen.

Diese Erstarkung des abendländischen Wesens ließ mit dem neuen Lebensgefühl ein neues Raumgefühl entstehen, das lebendig-frohe, freudenvoll-heitere der Hohenstaufenzeit. Das Denken und Sehen in räumlichen Beziehungen lag demnach sowohl kraft der Überlieferung der Vergangenheit wie auch kraft der Hinwendung an das Zukünftige stets als Anspruch heischende Möglichkeit im Gestaltungsbereich des romanischen Stiles.

Für die reine Ebenenkomposition gilt die tiefenlose Ebene als das erstrebenswerte Ziel, auf der scharf umrissene Flächen derart stehen, daß durch die Rückfläche des Grundes aller störende Raum hinter der Oberfläche der Gestalten abgeschnitten wird. Dieser Art der Flächenkomposition sucht der romanische Stil in nicht wenigen Wand- und Miniaturmalereien zu entsprechen. Tiefenscheu und Schattenscheu bewirken, daß nur Flächenbeziehungen dargestellt werden.

Alle wesentlichen Mittel der Gliederung und Ordnung des Bildinhaltes sind an die Flächenbeziehung gebunden, insofern alle Formverhältnisse hineingebannt sind in die Maßwerte von Höhe und Breite. Es leuchtet ein, wie wichtig rein künstlerische Maßverhältnisse für den künstlerischen Ausdruck werden mußten. Denn die Beziehungen der Teile zum Ganzen und der Teile untereinander nehmen allen Ausdruckgehalt in sich auf.

Da in diesen Flächenkompositionen die Darstellung der menschlichen Gestalt allein herrschend war, wurden auch für die Körperdarstellung die Maßverhältnisse, wie sie sich in den Umrißlinien und den scharfen Umgrenzungen der Flächen- und kubischen Einheiten aussprechen, aus denen sich die Körper zusammensetzen, zum Hauptausdrucksmittel.

Alle Formen werden durch die vereinheitlichende Kraft der Linie zur Einheit und Klarheit zusammengefaßt. Die bewußte Annäherung an kristallinisch-gesetzliche Körper bestimmt das Gleiten der Umrißlinien, die Hebung und Senkung der Flächen, die Beziehungen aller Teile zueinander.

Aus der Flächenkomposition wird sonach die Weltfernheit und Fremde verständlich, die verhindert, daß die Kunstform sich je der Wirklichkeitsform annähert. Die wirkliche Naturform ist dem Darstellungsbereich des romanischen Stiles verschlossen.

Innerhalb der Ebenenkomposition ist schwierigste Aufgabe des romanischen Stiles, die menschlichen Körper in der Ebene wirklich darzustellen. Bei dem Versuch der Verbindung von Ebene und Körper setzt sich das abendländische Wesen der Raum- und Körpergestaltung am sichtbarsten durch. Während in der reinen ägyptischen Ebenenkomposition jede Tiefenandeutung, jede Verkürzung, jede Überschneidung streng vermieden ist und jedes Glied des Körpers soweit angängig als ebene Fläche auf die Fläche des Hintergrundes projiziert wurde, faßt der Künstler des romanischen Stiles den menschlichen Körper als eine zusammengeballte Körpermasse auf, dadurch den Ebenencharakter der Komposition energisch durchbrechend. Von den dem Oberkörper sich dicht anschmiegenden Oberarmen trennen sich die Unterarme plump und ungeschickt, um sich vor die Oberfläche des Oberkörpers zu schieben oder auch um absichtsvoll starr auf die Rückfläche des Grundes aufgeheftet zu werden. Die Umrißlinie des Körpers, fast geradlinig nach beiden Seiten abfallend, bleibt dabei durchaus geschlossen, so daß nur die Maßverhältnisse vom Kopf zum Körper und zu den Händen, vom Ober- zu dem Unterkörper und den Gliedmaßen mehr oder weniger sichtbar in Rechnung gestellt werden können.

Die Herbheit und Strenge der künstlerischen Auffassung, die sich in der Art der Flächenkomposition und der Gestaltung der Einzelform ausspricht, bestimmt mit der gleichen Ausschließlichkeit auch das Kompositionsgesetz, das die Einzelformen zum geschlossenen Reliefbilde werden läßt. Die Einzelfiguren in symmetrischer Reihung in die Ebene einzubinden, darf als das wesentliche Kompositionsgesetz des romanischen Reliefstiles gelten. Daneben hat fast gleiche Bedeutung die zentrale Komposition, die neben die beherrschende Mitte symmetrische Seitenfelder anordnet, die so angelegt sind, daß sie auf die Mitte zwingend hinweisen. In diese beiden Kompositionsformen läßt sich in der Hauptsache die Bildgestaltung des romanischen Stiles einordnen.

Die gewonnenen Ergebnisse seien nochmals in Kürze festgestellt. Das romanische Relief anerkennt die Ebenenkomposition. Sie wird durchbrochen durch die Wiedergabe der Einzelgestalt in der Form eines raumfüllenden, ausgedehnten, wuchtenden Körpers. Die Körper werden durch Reihung oder durch symmetrische Zentralisierung in der Fläche zueinander in Beziehung gesezt.

Wie aus dieser kompositorischen Gesamtlage das Wesentliche des romanischen Stiles, und damit der abendländischen Kunstauffassung, auch der späteren Zeiten, sich entwickelt, dazu gewinnen wir eine Einstellung aus den Folgerungen, die uns die Untersuchung des Verhältnisses von Bildinhalt und Bildform bietet.

Aus der besonderen Art, Geschehnisse zu erzählen, haben wir den Sinn des romanischen Stiles, einen Bildinhalt zu formen, kennen gelernt. Nicht lückenlose Wiedergabe der zeitlichen Aufeinanderfolge der Einzelhandlungen, wie z. B. im ägyptischen Relief, ist irgendwie Absicht des romanischen Künstlers; sondern aus noch so verwickelten Vorgängen und Geschehnissen leitet er zwei oder drei leitende Gedanken, „monumentale" Begriffe ab, die genügen müssen, das Ganze zu klären. Das heißt, diese wenigen Einzelheiten müssen notwendigerweise zueinander in feste und gesetzmäßige Beziehung treten.

Das geschieht einmal durch die Klarheit der kristallinisch-gesetzlichen Komposition. Zum andern durch die Beziehung der Körper untereinander.

Diese Notwendigkeit, die wenigen dargestellten Einzelkörper in einen engen Bezug zueinanderzubringen, erforderte die Bindung der Einzelformen nicht allein an die ebene Rückfläche, sondern auch untereinander. Je stärker diese Verbindung der Körper untereinander angestrebt wurde — das lehrt die Entwicklung des romanischen Stiles während der Hohenstaufenzeit — um so auffälliger mußten räumliche Beziehungen die Flächenbeziehungen durchbrechen. Mit dem Anschwellen der Kausalbeziehungen in der Denk- und Gefühlsweise des abendländischen Menschen wuchs zugleich die Neigung, alle Formen unter sich kausal verknüpft erscheinen zu lassen, wuchsen die Kräfte, die die Ebene durch den Raum ersetzt wissen wollten.

Um die Einzelkörper untereinander verbunden sein zu lassen, werden Raumbeziehungen bei den raumfüllenden Körperwerten hergestellt. Die Darstellungsmittel der Verkürzung, der Überschneidung und Deckung, der Licht- und Schattengebung lösten die Einzelgestalten von der Ebene und ließen sie als Körper von Raum umflossen dastehen. Den Körperblock als raumfüllende Masse zu versinnlichen, bedeutet keineswegs Raumdarstellung. Aber der Keim zur Raumdarstellung war gelegt. Und dieser Keim sproßte auf noch während der Spätzeit des romanischen Stiles.

Es geschah dies in der Weise, daß die Einzelkörper immer mehr von der ebenen Rückfläche nach vorne in den Wirklichkeitsraum vorgetrieben wurden. Die vordem breitgequetschten Gestalten runden sich. Die Umrißlinien, die sich zuerst in die Ebene eingefügt hatten, werden nunmehr als breite und tief unterschnittene Schattenrillen ausgemeißelt. Die Gewandfalten geben Anlaß in wilder Zerklüftung Träger von Licht- und Schattenmassen zu

werden. Der freie vom Raum umflossene Körper steht, noch zaghaft an die ebene Rückfläche angelehnt, als dreidimensionale kubische Formeinheit da.

Der Binnenformen dieser Körper bemächtigt sich leidenschaftliche und erregte Bewegung. Die Bewegungsvorgänge sind voll zwingenden Lebens. Sie wirken über die eigentliche Körperzone hinaus. Sie überbrücken den Raum — die Fläche —, die Körper von Körper trennt.

So ist aus der wuchtenden Gewalt des Kubischen die fortschrittliche romanische Form der Raumdarstellung erwachsen, die sich aus der ebenen Flächenkomposition innerlich notwendig als Eigenwert abendländischer Geistesart entwickelte.

Diese Raumdarstellung ist das Ergebnis rein plastischen Formdenkens. Sie findet ihre Grenzen in den plastischen Darstellungsmitteln. Sie vermag nur die flache Raumzone darzustellen, die begrenzt ist von der ebenen Rückfläche und den vordersten Schichten des plastisch modellierten Körperblockes.

Doch die Eigenart des romanischen Stiles hat den Ausweg aus dieser Raumenge offengelassen. Es geschah dies unter Zuhilfenahme von Einzelformen, die der Architektur entstammten.

Keineswegs selten sind die Einzelkörper auf ihrer ebenen Rückfläche von Rundbogenstellungen umrahmt, die einen nischenförmigen, umgrenzten, licht- und schattenerfüllten Raum für diese Einzelgestalt schaffen. Faßt man die Oberfläche der Bogen- und Säulenstellungen als die eigentliche Oberfläche der Relieftafel auf, dann erscheinen die Körper von ihrer vorderen Fläche in den Raum hineingearbeitet zu sein. Hier klingt deutlich und klar das Motiv der echten abendländischen Raumdarstellung an. Von der vorderen Bildebene in die rückwärtigen Raumschichten hinein den Raum sich öffnen zu lassen, ihn mit perspektivischen Darstellungsmitteln zu durchleuchten und zu klären, das ist die Aufgabe der abendländischen Raumkomposition, die erstmalig bewußt und folgerichtig durch die Kunst des 15. Jahrhunderts gelöst wurde (12).

Diese Entwicklung zur eigentlich abendländischen Raumform begann, als im romanischen Stil das Auge nach stärkeren Tiefenveränderungen begehrte. Da die Tiefe durch die Begrenzung nach der Rückfläche zu festgelegt war, konnte die beabsichtigte Wirkung nur durch höhere Ausladungen erzielt werden. Sie ermöglichten es wiederum, daß die Gestalten sich nicht nur nach rechts oder links, parallel der Bildebene und der Rückfläche bewegten, sondern nach vorne und rückwärts. Das Vor und Zurück in der dritten Dimension des Raumes, der Raumtiefe, mußte alle Gedanken auf die Wiedergabe des dem Auge vertrauten, natürlichen Raumeindrucks hinlenken. Von hier aus zu der Auffassung, die ebene Rückfläche als Hintergrund räumlichen Formcharakters sich öffnen zu lassen, war nur noch ein Schritt.

Mit diesen Gesetzen der Reliefkomposition des romanischen Stiles kann auch die Formanschauung der rundplastischen Einzelgestalt geklärt gelten. Denn sie ist mit nur wenigen Ausnahmen als Hochreliefgestaltung anzusprechen, da der Rücken der Einzelgestalt fast stets als Rückfläche gebildet ist.

Es ist uns gelungen, für die Reliefkomposition kristallinisch-gesetzliche Formen als bedeutsam nachzuweisen. In der Rundplastik wird dieses Gesetzmäßige in noch höherem Maße

wirksam. Die Werkstücke, aus denen die sitzenden oder stehenden Gestalten geschaffen wurden, sind zumeist quadratischen Grundrisses gewesen. Bei sitzenden Gestalten war nicht selten für wichtige Körpereinheiten die Würfelform vorbildlich. Dies alles kann wie ein Parallelismus zur architektonischen Raumgestaltung angesehen werden. Denn im Grundriß wie im Gewölbejoch der romanischen Basilika werden Quadrat und Würfel als ordnende und gliedernde Einheiten bevorzugt.

Das kristallinische Körpergebilde ist Gegenpol des organisch gewachsenen Körpers. Seine Vorbildlichkeit muß das Vorbild organischen Gewächses ausschließen. Seine Anerkennung muß bewirken, daß der dargestellte Körper, wie der kristallinische Körper, als fraglose Einheit da ist. Das heißt in die Sprache der rundplastischen Gestaltung des menschlichen Körpers übertragen: es gibt für den romanischen Stil nur einen Körper, der wie ein kristallinisches Gebilde in sich abgeschlossen und einheitlich wirkt. Es gibt nur Körper, deren Sichtbarkeit und tastbare Faßbarkeit in der Körperoberfläche anfängt und endigt. Dieser Stil kennt die Frage nach dem Verhältnis von Gewand und Körper nicht. Denn die organische Struktur des Körpers unter dem Gewande ist nicht vorhanden.

Diese Tatsache bedeutet für die Kunst des Abendlandes, soweit deutsche Formcharaktere in Frage kommen, eine Neuartigkeit von weitester Wirkung. In allen Kunstkreisen, die irgendwie griechisch-römischen Anschauungen unterstanden, ist die Trennung zwischen dem Organismus des Körpers und der selbstständigen Gestaltung des Gewandes grundsätzlich durchgeführt, und zwar unter der folgerichtigen und zwingenden Ausdeutung und Formulierung der Kausalbeziehungen, die Körper und Gewand zur Einheit der Wirkung sich verbinden ließen. In der Kunst der romanischen Rassen, z. B. der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts, bleibt diese formgliedernde Wirkung der Macht uralter Überlieferung aufrechterhalten.

Gegen diese in der klassischen Antike wurzelnde plastische Gesinnung läßt der deutsche romanische Stil seine eigene, neue Form aufstehen. Diese durchaus eigenartige Neuschöpfung des romanischen Stiles wirkt weit in die Zukunft der rundplastischen Formgestaltung in Deutschland hinein. Bis in das 15. Jahrhundert bleiben die Folgen dieser Wandlung des Formdenkens, Sehens und Gestaltens, die der romanische Stil erzwang, lebendig.

Der Vorgang dieses für die Rundplastik bedeutungsvollen Gestaltwandels ist folgendermaßen aufzufassen. Die in der Kunst des 11. Jahrhunderts fortwirkende antik-karolingisch-ottonische Überlieferung der schönheitsvollen Gestaltung des bewegten menschlichen Körpers und seiner Gewandung versiegt im 12. Jahrhundert. Die Schönheitsfülle des natürlichen Organismus des Körpers in wenige „monumentale“ Einzelbegriffe einzufangen, um auf diese Weise mit einer geringen Zahl geordneter und leichthin überschaubarer kristallinisch-gesetzlicher Formeinheiten das Inhaltlich-Notwendige bestimmt und klar zu sagen, diese selbe Gesinnung für die einfache und klare, daher die wirklichkeitsfremde Form ist auf dem Gesamtgebiete des geistigen und künstlerischen Lebens des 12. Jahrhunderts nachweisbar. Wie aus gleichen Quellen seelischen Erlebens sich die Neuschöpfung der Reliefgestaltung des romanischen Stiles ausbildete, so auch die neue Form der Darstellung des menschlichen Körpers in der Rund-

plastik. Wie das Gefühl für das Monumentale und Absolute bei der Wahl des Bildinhaltes die epische Erzählung zu einer konstruierten Zustandseinheit werden ließ, so will dieses gleiche Zeit- und Lebensgefühl Unabhängigkeit von der verwirrend reichen Formfülle des Wirklichen und gesetzmäßige Reduktion der Wirklichkeitsformen auf die denkbar geringste Zahl einfachster, und daher großer Einheiten. Auch die Einzelformen, aus denen sich die Sammeleinheit zusammensetzt, unterstehen derselben Gesetzmäßigkeit, so daß es nicht wundernehmen kann, daß der Kirchenraum des romanischen Stiles die Maßeinheit eines Mittelschiffjoches zwingend anerkennen muß, daß in der Bildform des Reliefs die symmetrische Zentralkomposition oder die Reihung herrscht, daß endlich in der Formensprache der Rundplastik der würfelförmige Block die Aufgabe der gesetzlichen Klärung der Formbeziehungen zu übernehmen hat.

Es sind im wesentlichen würfelähnliche Gebilde, aus denen sich die rundplastischen Körper aufbauen. Im Grundriß des verarbeiteten Werkstückes erscheint das Quadrat, im Aufriß das Rechteck bevorzugt. Das beliebteste Motiv der Rundplastik ist neben der ruhig und bewegungslos, säulengleich dastehenden Gestalt die sitzende. Für beide ist wichtig, daß der Umriß der Körper fast monoton-geradlinig ist und daß alle gliedernden Formen reine Linien oder ebene Flächeneinheiten sind. Diese Flächen, die den Körperblock umgrenzen und die sehr wohl geeignet sind, den Körper in seiner wuchtenden, raumfüllenden, blockhaften Schwere zu versinnlichen, sind zumeist parallel zur vordersten Schicht des Blockes, oder sie sind senkrecht auf diese Schicht gestellt, die man als vordere Bildebene bezeichnen könnte. So kommt es, daß die gerade Linie vor der kurvigen, daß, was den kompositionellen Aufbau angeht, die ebene Fläche vor der gebogenen den Vorzug hat. Diese kristallinisch-gesetzlichen Körpereinheiten, aus denen sich z. B. die sitzende Gestalt aufbaut, der Würfel des Unterkörpers, das Rechteck des Oberkörpers, der Würfel des Kopfes sind nicht selten wichtigste Träger des künstlerischen Ausdrucks, so daß nur in den Maßverhältnissen aller Teile zum Ganzen und aller Teile untereinander das Geheimnis der Gewinnung eines seelichen Ausdrucks liegt. Daß mit dieser puritanisch-strengen Vereinfachung und Umbildung aller organischen Formwerte der Eindruck der Ruhe, der Größe, der Abgeschlossenheit, des Übersinnlichen, des Weltfernen erzielt werden kann, ist angesichts dieser Darstellungsmittel und ihrer rücksichtslos einseitigen Verwendung leicht erklärlich.

Die Monumentalität des Eindrucks wird durch bewußte Loslösung von der Nachahmung der Wirklichkeitsform gesteigert. Das geht auch aus der Besonderheit der handwerklichen Bearbeitung der Rohstoffe hervor. Wenn auch Linien und ebene Flächen bevorzugt werden, so bleibt doch, um die Einheit aller Flächen und Linien in der rundplastischen Blockform zu ermöglichen, wichtigstes handwerkliches Darstellungsmittel die formverbindende kurvige Rundung der Flächen. Sie greift überall da verbindend und formaufbauend ein, wo die großen, gliedernden Flächeneinheiten aneinanderstoßen: an den Grenzen der Vorderseite des Unter- und Oberkörpers, den Umgrenzungen der Glieder, wie endlich in den Einzelflächen des Kopfes. Wie die Kanten in der Form gleichmäßig geplätteter, gleichmäßig durchmodellierter Bildungen in kurviger Abfasung verschliffen werden, ohne wirklichkeitsähnliche Hebung und Senkung

kleinster Flächenwerte, so beherrscht die abstrakte, gleichmäßig-große Modellierung auch jede Fläche. Diese Modelllierung verrät Tiefen- und Schattenscheu in gleichem Maße, so daß sie als rein plastisch bezeichnet werden muß. Denn sie schaltet jede Mitwirkung von Helldunkelbeziehungen malerisch-optischer Art grundsätzlich aus. Man könnte glauben, dieser Formwille des romanischen Stiles habe seinen Grund in einer gewissen Armut der Form- und Gestaltungsphantasie, in einer gewissen Nachlässigkeit und Roheit der Technik. Dem ist entgegenzuhalten, daß Werke höchster Vollendung geschaffen wurden. Unter ihnen nehmen eine hervorragende Stellung ein die rundplastischen Tierdarstellungen des romanischen Stiles, von denen nur das Löwendenkmal in Braunschweig genannt sein mag.

Die Gesetze und die technischen Gewohnheiten, die die Rundplastik des romanischen Stiles, wie wir sie bis jetzt geschildert haben, bestimmen, erfahren durch die Tierplastik und ihre Eigenart eine erwünschte Beleuchtung. Der Dualismus zwischen Körper und Gewand, der die Darstellung des menschlichen Leibes so häufig durchzieht, wurde zwar von dem romanischen Künstler nicht empfunden. Aber da er nur das Gewand als das allein Sichtbare gestaltet, gelangt er bei der Wiedergabe der Kernform, um die das Gewand geschlungen ist, zu dieser grausamen Vereinfachung des organischen Gewächses. Im Tierkörper ist die Oberfläche des Leibes zugleich auch organische Struktur. Die Entfernung von dem Organischen, von der Wirklichkeitsnähe des Natürlichen konnte nie soweit getrieben werden wie bei der Menschendarstellung. Organischer Wuchs und kristallinische-gesetzliche Form, Linie und Fläche, ja Modellierung in Helldunkel-Flächeneinheiten vermochten zu der wuchtenden Geschlossenheit des romanischen Formwillens zusammenzufließen, die das Löwendenkmal Heinrichs des Löwen vor allen anderen Werken auszeichnet (Taf. XXXII).

Nach der bisherigen Untersuchung erübrigt es sich fast, des näheren darauf einzugehen, welche Formen der Wirklichkeit der romanische Stil bevorzugt hat. Die sinnliche Schönheit der Naturform kennt das 12. Jahrhundert nicht. Der Ausdruck des Organischen rührt nicht an das Lebensgefühl dieser Zeit. Die farbige Schönheit einer Landschaft, der freie Raum, der licht- und lufterfüllt von den weichen und zarten Schwingungen zitternden atmosphärischen Lebens durchpulst ist, sie ist ganz und gar unbekannt. Von allen diesen Dingen klingt ein weniges nach in der Kunst der karolingisch-ottonischen Zeit, blüht schon ein Etwas auf in der lebendigen Frische der jungen Gotik. Nur der romanische Stil hat sich dieser Anschauung entäußert. Er ist welt- und wirklichkeitabgewandt. Nur das Übersinnliche, und damit das Geordnete, das Absolute, nur der Begriff gilt dieser Kunst, diesem Lebensgefühl als wirklich. Daher denn die Form bevorzugt wird, die eine Idee darstellbar macht. Denn die Schönheit der Körper, die rein sinnliche Schönheit, nimmt, wie schon Augustin lehrt, den untersten Platz auf der Stufenleiter der Schönheit ein, „deren Spitze Gott ist, das höchste Prinzip aller Schönheit, in dem die ewigen und unwandelbaren numeri walten“ (13).

Dieser Formgestaltung gegenüber erscheint es schwer, die eigentliche Schönheit romanischer Kunstwerke klarzulegen. Harmonische Übereinstimmung aller Teile und deren Bindung durch gleitende und flüssige Linien würde man vergebens suchen. Anmut der

Bewegung und reiche Wandlungsfähigkeit des Umrisses ist mit nichten Absicht des romanischen Stiles. Man kann dagegen sagen, die strenge, starre und bewegungslose Blockform des im Umriß, in der Struktur, im Oberflächenleben kaum bewegten Körpers, der in steinerner Wucht ein in sich abgeschlossenes und abgesondertes Eigenleben führt, wirkt als „schön", weil durch die Zurückführung auf einfachste und notwendige Maßbeziehungen alles Sinnlich-Reizvolle ersetzt erscheint durch den ins Monumentale gesteigerten Ausdruck des Geistigen und Seelischen. Nur der Ausdruck des Kopfes, dessen Verinnerlichung in der leisen Andeutung von Lebensregung im Körperblock vorbereitet wird, ist das eigentliche Ziel dieser Kunst. Alle Darstellungsmittel und Kompositionswerte sind so gewählt, daß absichtlich jeder Eindruck sinnlicher Schönheit eines äußeren Oberflächenscheins ausgeschaltet wird, damit aus diesem bewußten Verzicht der Eindruck des Geistigen und Übersinnlichen ins Überirdisch-Hohe und Unerreichbare, in die Sphäre des Absoluten erhoben erscheint.

Wodurch nun, so darf man sich fragen, kommt die plastische Wirkung zustande, die mit dieser absonderlichen Formensprache und Technik hat erzielt werden können. Wenn diesen plastischen Schöpfungen die lebendige Schönheit sinnlich organischen Lebens fehlt, wenn die harmonischen Maßverhältnisse der Naturform, in der jeder Teil nach Größe und Bewegung abgewogen ist, absichtlich außer acht gelassen sind, dann müssen diese Kunstwerke durch eine Art von Schönheit ausgezeichnet sein, die dem Lebensgefühl des Menschen des 12. Jahrhunderts wertvoller dünkte als das leichthin Weggeworfene.

Von dieser neuen Art Schönheit können wir aus der Kunstlehre des heiligen Augustin eine Vorstellung gewinnen. Sie darf in diesem Zusammenhang herangezogen werden, weil sie für das ganze Mittelalter autoritative Bedeutung hatte.

„Den Angelpunkt der Augustinischen Lehre vom Wesen der Kunst", sagt Dahmen, „liefert der Begriff des numerus, den man in den meisten Fällen mit Rhythmus indentifizieren kann" (14). Es bezeichnen diese numeri bei Augustin „etwas Höheres als mit den Sinnen faßbare Dinge, sie bedeuten Gesetze, durch welche die Materie, die passive Substanz in die rechte Ordnung gebracht und durchdrungen wird" (14). Darnach wird der Eindruck der Schönheit durch rein formale Beziehungen der Formen zueinander bewirkt: durch Einheit, Mannigfaltigkeit, Gleichmaß, Symmetrie, durch Proportion und Ordnung. Nur wenn die verknüpfende und beziehende Tätigkeit unseres Geistes geweckt wird, erhebt er sich über eine nur die Sinne befriedigende Tätigkeit. Das Sinnlich-Schöne, das Natürliche, das Zufällige muß daher einer Umwandlung in eine gesetzliche Form ordnungsvoller Klarheit unterzogen werden, soll es in das Reich der Kunst eingehen können. Diese neue Art von Schönheit gelangt in der strengsten symmetrischen Komposition zum Ausdruck, „die wir die kristallinische nennen dürfen, weil sie das erste und ewigste Formgesetz der leblosen Materie bildet und der absoluten Schönheit (stofflichen Individualität), die freilich nur gedacht werden kann, verhältnismäßig am nächsten steht" (15). Wenn Augustin als wichtigstes Kompositionsgesetz den Grundsatz der Paarigkeit erkennt, durch die zwei Glieder zueinander in Beziehung treten, um eine höhere Einheit zu bilden, wenn er auch zur Dreiteilung kommt, d. h. zu einer Betonung der Mitte, zu einer

Dominante, also zur Gruppenbildung, deren Wesen eben darin besteht, daß ein Zentralglied sich alle Einzelelemente unterordnet und mit sich zu einem beziehungsvollen Ganzen verbindet" (16), so darf es wohl als richtig gelten, daß diese neue Schönheit, die den romanischen Stil kennzeichnet, in der Offenbarung höchster Gesetzlichkeit der Formbeziehungen besteht, daß ihr aber sinnliche Lebendigkeit organischen Lebens fernsteht. Daher fehlt dieser Formgebung des romanischen Stiles alles, was dem Sinnlichen und Lebendigen Gestalt geben könnte. Die taktische Modellierung der Gliederverbindung hat in dieser Kunst keinen Raum, so wenig wie der wirklichkeitsgemäße Oberflächenschein des Nackten oder der Gewandung. Auch das optische Spiel von Licht und Schatten fehlt, so daß der Eindruck des Organischen und Lebendigen auch nicht in der Fernsicht durch die malerische Wirkung erzielt werden kann. Die Lebendigkeit kann daher nicht Ziel dieser Kunst sein.

Wohl aber ist wahrzunehmen, daß alle Formen des Körpers in starrer Wucht, absichtlich das Gegensätzliche betonend, aneinandergestückt erscheinen. Es gibt keine taktische Modellierung der Gelenke. Gleich Formblöcken sind die Gliedmaßen wie durch Gehrung aneinandergefügt. Die nackten Teile des Körpers wie auch das Gewand sind in Flächen zerlegt, die wenn möglich der vorderen Bildebene parallel laufen. Die Gewandfalten wirken wie eingeritzte Linien oder Rillen, die oft nichts anderes als zierender Schmuck der großen, sonst ungegliederten Flächen sind.

So ist das Ziel dieses Kunstschaffens nicht Lebenswahrheit, nicht Lebendigkeit, nicht sinnliche Schönheit. Das Ziel ist höchste gesetzliche Schönheit in der strengsten Form kristallinischer Gebilde. Die kristallinisch-gesetzliche Schönheit wird durch die Beziehungen der Teile zum Ganzen und zueinander geoffenbart. Die Teile in strenger Proportionalität zur Einheit zu binden, dazu dienen Formgesetze, wie sie durch den Grundsatz der Paarigkeit oder der Dreiteilung vorgeschrieben werden. Versinnlicht wird diese kristallinisch-gesetzliche Schönheit durch raumfüllende Körper voll wuchtender Schwerkraft und klarster Flächenumgrenzung. Ihre ungegliederten und ungebrochenen, wenn nötig auch regelmäßig gebogenen Umrisse verleihen den Körpern den Eindruck des Abgeschlossenen und Hohen, des Wuchtenden und Monumentalen, des Weltfernen und Übersinnlichen. So ruht diese Schönheit nicht im Sinnlichen, sondern im Geistigen. — Diese Auffassung von der Formensprache des romanischen Stiles muß in folgendem eine Berichtigung durch die Beobachtung des geschichtlichen Seins und Werdens der romanischen Plastik in Deutschland erfahren. Denn die Untersuchung, der wir uns bisher gewidmet haben, erstreckt sich einzig und allein auf Werke des romanischen Stiles deutschen Formgepräges, in denen sich die volle Kraft des romanischen Ausdruckwillens ausgewirkt hat. Das heißt, sie erstreckt sich auf Werke des vierten bis achten Jahrzehntes des 12. Jahrhunderts.

Die Geschichte der deutschen Plastik des 12. Jahrhunderts weiß demgegenüber zu berichten, daß neben Werken deutschen Formgepräges auch solche romanischer Rasseneinstellung, d. h. also französischen Ursprungs oder französisch-belgischen Einflusses in Deutschland geschaffen wurden. Nur Meister wie Godefroid de Claire oder Nicolaus von

Verdun brauchen genannt zu werden, von denen noch heute Hauptschöpfungen in Köln aufbewahrt werden, um den Blick darauf hinzulenken, daß die deutschen Formcharaktere in den westlichen Grenzgebieten mit französischen haben untermischt werden können.

Diese möglichen französischen Anregungen haben in keiner Weise auf die deutsche Formgestaltung des 12. Jahrhunderts bestimmend eingewirkt. Nur hier und da haben sie die herbe Strenge der im Geistigen ruhenden Schönheit der deutschen Formgestaltung gemildert, um dieser Derbheit der Form ein weniges von der Anmut der sinnlichen Schönheit der Formgestaltung der romanischen Rassen der hohen südlichen Kultur des Mittelmeergebietes zuzubiegen.

Es geschah diese Milderung des Ausdrucks der kristallinisch-gesetzlichen Blockform durch die Annäherung dieser Form an die organische Struktur des schönen menschlichen Körpers. Gegenüber der gedrungenen Schwere der massigen Kernform, die nur als raumfüllende Gewandmasse wirkt, spricht in den Werken einer französischen Beeinflussung die anmutige Bewegtheit des unbekleideten Körpers, deren Glieder durch rhythmisch gleitende und fließende Bewegung dem Körperblock die Starre rauben und dessen aus der organischen Struktur des Naturvorbildes abgeleitete Bewegung die Faltengebung des Gewandes kausal bestimmt und bedingt sein läßt. So kann man im Hinblick auf die herbe Strenge einer kristallinisch-gesetzlichen Richtung im romanischen Stil in bezug auf diese weichere und fließendere, dem Sinnlichen zuneigende Anschauung von einem weichen, fließenden Stil sprechen, für den es bedeutende Aufgaben, vor allem in der rheinischen Kunst, zu lösen galt, wie neben der Plastik die rheinische Miniatur- sowie die monumentale Wandmalerei des 12. Jahrhunderts erweist (17).

Als eigentliche Formquelle dieser Richtung, die edle Schönheit gleitender Linien, sinnlichen Reiz fließender Flächen liebt, gilt, wie allgemein angenommen wird, auch die byzantinische Kunst.

Es war nicht anders möglich, als daß in dieser Phase der Entwicklung der abendländischen Kunst die Kunst von Byzanz vorbildlich werden mußte. Der Boden war aufs beste vorbereitet, die Anschauungen des byzantinischen und des abendländischen Formdenkens im 12. Jahrhundert ähnelten sich derart, daß die Entnahme von Vorbildern aus dem reichen Schatze byzantinischer Kunst geradezu unvermeidlich war. Insonderheit deshalb, weil die Eigenart der abendländischen und der deutschen Entwicklungsgeschichte der Formen diesem Einbruch des Byzantinischen in die westliche Kunst Vorschub leistete. Vor allem was den „Gewandstil" der Kunst anging. Denn die gesetzliche Ordnung und Gliederung einer auf die sinnliche Schönheit der Form eingestellten Faltengebung, in der die Ergebnisse des klassisch-griechischen Faltenstiles deutlich fortwirken, bestimmt alle Werke der byzantinischen Kunst. Der Zug der Falten, ihre Verknüpfung und Bindung, ihre harmonische Ausgeglichenheit, ihre klaren und schönen Maßverhältnisse, dieses ganze Gerüst eines sinnlich schönen Faltengefüges ist aufgebaut auf der Anerkennung und Auswirkung des schönheitsvoll bewegten menschlichen Körpers.

Dies alles entspricht der klassisch-griechischen Formanschauung. Den byzantinischen Formcharakter gewinnt diese Kunst durch die grundsätzliche Anerkennung der östlichen reinen

Ebenenkomposition. In der Bildgestaltung des Reliefs ist der griechische Profilstil allgemein abgelöst durch den östlichen Frontalstil.

Diese frontale Anordnung der Einzelgestalten auf der ebenen Fläche macht die Vorliebe für die symmetrische Reihung wie auch für die symmetrische Zentralkomposition verständlich. Grund genug, die byzantinische Kunst in innerliche Beziehung zur abendländischen des 12. Jahrhunderts treten zu lassen.

Der byzantinische schönheitsvolle Faltenstil ist es nun im besonderen, der für die Richtung des weichen, fließenden Stiles in der romanischen Plastik des 12. Jahrhunderts anregend werden sollte. Als man, dem abendländischen Körpergefühl entsprechend, das eine Parallele, wie bekannt, in dem abendländischen Raumgefühl hat, die mächtige Blockform des kristallinisch-gesetzlichen Formkörpers nun auch gesetzlich zu gliedern unternahm mit sinnlich schönheitsvollen Formen, da übertrug man das schon beruhigte und in sich abgeschlossene Faltensystem der byzantinischen Frontalkörper auf die Blockform deutsch-abendländischen Gepräges, und es beginnt die logische Weiterbildung der massigen, blockhaften, deutschen Körpergestaltung durch eine Oberflächengliederung, für die die sinnliche Schönheit des byzantinischen Gewandstiles mit seinen mannigfachen Kausalbeziehungen zum Körper wie auch mit seiner Anerkennung von Wirklichkeitsformen Rechnung trägt.

Damit tritt der eigentlich romanische Stil in die letzte Phase der Entwicklung: den schönen Körper durch die reine Wirkung der Oberflächenbewegung des Körpers, also mittels eines reinen Gewandstiles, im dreidimensionalen Raum als bewegt und schwerkraftwirkend erscheinen zu lassen.

Auch diese Aufgabe, die Raumbeziehungen künstlerisch auszuwerten, den dreidimensionalen Raum künstlerisch in der plastischen Einzelgestalt sich auswirken zu lassen, hatte sich die abendländische Kunst schon gestellt, um sie glanzvoll zu lösen. Die Entwicklungsgeschichte der griechischen Plastik ist ja nichts anderes als die schrittweise und folgerichtige Eroberung von Raumbeziehungen. Sie künstlerisch sichtbar zu machen, dienten die Mittel der Ausladungen und Einziehungen, der Deckung, Überschneidung, Verkürzung, der Lichtschattengebung.

Wenn die deutsche Kunst des späten 12. und des frühen 13. Jahrhunderts sich dieser Aufgabe zuwendet, so geschieht dies, indem sie eine Beschränkung und zugleich eine Erweiterung des Aufgabenkreises anstrebt. Die Beschränkung liegt in der stillen Anerkennung einer gedachten ebenen Rückfläche, an die alle Statuen sich anlehnen müssen. Nicht die frei im Raume stehende, von allen fremden Raumbeziehungen gelöste rundplastische Einzelgestalt oder Gruppe kann irgendwie als Ziel dieser Kunst gelten. Sondern die sinn- und zweckvolle Einbindung der Einzelgestalt in einen räumlichen Zusammenhang. Es ist dies die Auffassung, die gemeiniglich durch die Bezeichnung, die Plastik stünde in den Diensten der Architektur, charakterisiert wird.

Dieses Anlehnungsbedürfnis der statuarischen Freifigur an eine Fläche, an einen Raum, eben an die Formen der Architektur, ist unbestreitbar. Es sind denn auch eigentlich freiplastische Werke, wenn sie ausnahmsweise einmal geschaffen werden, nicht so sehr als

Schöpfungen der Rundplastik anzusehen denn als solche des Kunstgewerbes, in denen ein bestimmtes Zweckbedürfnis eine innere Bindung bewirkt.

Somit wäre in der Gestaltung der statuarischen Einzelfigur, soweit die Versinnlichung von Raumwerten in Frage steht, ein Fortschritt über die griechische Auffassung noch nicht erreicht.

Dennoch liegt wie der Neuschöpfung der Körperdarstellung auch der räumlichen Anschauung in der abendländischen Kunst eine neue Vorstellung zugrunde.

Die griechische Kunst versinnlicht den Raum nur durch die Komposition des Einzelkörpers. Der freie Raum, der zwischen den Körpern liegt, wird nicht berücksichtigt.

Die hellenistisch-römische Kunst mit ihren östlichen Formzuschüssen stellt, wie die christliche Antike und die karolingisch-ottonische Kunst, auch den Raum zwischen den Körpern dar. Während der griechischen Kunst die Versinnlichung der kubischen Räumlichkeit der plastischen Einzelgestalt durch die Kennzeichnung der taktischen Stofflichkeit der Materie gelang, gibt die christliche Antike das illusionistische, optisch-malerische Raumleben bei gleichzeitiger Auflösung und Zersetzung der taktischen Einheit der plastischen Körper.

Die abendländische Kunst will beides: Körper und Raum. Sie erreicht in mühevoller, Jahrhunderte währender Arbeit die abendländische Gestaltungs- und Bildform der Einheitswirkung von Körper und Raum. Sie bringt es zuwege, daß der Körper nur als Körper in seiner kubischen Dichte und Schwere wirkt, daß der Raum nur als Raum in seiner Tiefenausdehnung und seinem atmosphärischen Erfülltsein wirkt in einer Vereinheitlichung von Körper und Raum, die es unmöglich macht, den Körper vom Raum, den Raum vom Körper zu trennen. Die Bildgestaltung des 17. Jahrhunderts zeigt die Lösung dieser Aufgabe in höchster Vollendung.

Die Plastik der Hohenstaufenzeit des spätromanischen Stiles tut die ersten Schritte auf dem Wege zu diesem fernen Ziel. Einzelkörper voll sinnlicher Bewegung und zugleich voll beruhigender taktischer Stofflichkeit werden im Dienste der Architektur oder eines anderen übergeordneten Zweckes in den freien Raum nebeneinander hingestellt. Das kennzeichnendste System gesetzlicher Inbezugsetzung von Einzelkörpern zueinander durch den freien Raum hin bietet das spätromanische oder frühgotische Gewände- und Statuenportal. Die Bild-, Inhalt- und Stoffeinheit des Portals bindet alle Gestalten wie alle Formen zusammen. Der freie Raum zwischen den plastischen Körpern ist damit schon gestalteter Raum geworden. Es bedurfte nur des Anstoßes, den die Bevorzugung bestimmter neuer Bildinhalte, bestimmter neuer Darstellungen von Geschehnissen und Handlungen gab, es bedurfte nur der schrittweisen Vermehrung aller räumlich-sinnlichen Sichtbarkeitswerte, die die Raumtiefe stärker fühlbar machten, um die neue abendländische Bildform einer vereinheitlichenden Körper- und Raumwirkung erstehen zu lassen.

Der romanische Stil des 12. Jahrhunderts hat die beiden Hauptkeime der abendländischen Formgestaltung, den abendländischen Körper und die abendländische Raumform, als Neuschöpfungen von weitester Tragweite ausgebildet und sich damit an den Anfang der eigentlichen Formentwicklung deutschen Formdenkens und Sehens gestellt.

IV

DIE FRÜHSTUFE DES ROMANISCHEN STILES

Die Kunst des ausgehenden 11. und der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts hat ein einheitliches Gestaltungsziel. „Die Festlegung der Gestaltungen in scharfen linearen Formen ist durchgeführt und damit ein größerer Schematismus eingetreten, als er früher herrschte. Die Figuren gleichen sich einander stärker an in Stellung, Kopfhaltung und Drapierung. Ihre Koordination vermehrt sich gegenüber der Unterordnung unter eine geschlossene Komposition, so daß die Szenenbildung zurücktritt, bereits vorhandene Szenen sich lockern und auflösen" (18).

Diese Charakteristik des romanischen Stiles, die Adolf Goldschmidt im Hinblick auf die Elfenbeinplastik des 12. Jahrhunderts gibt, gilt, genau genommen, nur für die Stilstufe, die gegen Ende der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts erreicht wird. Sie bezieht sich somit im wesentlichen auf die im vierten und fünften Jahrzehnt endlich gefundene, fertige und in sich abgeschlossene Form des vollendeten romanischen Stiles. Die vorhergehende Zeit sucht in die Nähe dieses Zieles zu gelangen. Es zu erreichen, wird ihr zumeist verwehrt, weil die Anschauungen einer optisch-illusionistischen Formensprache sowie einer noch nachwirkenden Schönlebendigkeit der Form bis in das vierte Jahrzent des 12. Jahrhunderts hinein — in der Elfenbeinplastik sogar weit über diese Zeitgrenze hinaus — fortzuwirken vermochten. Vom Standpunkt einer hypothetisch angenommenen Formentwicklung werden wir daher als Ziel der Frühstufe des romanischen Stiles die Befreiung aus einer optischen Anschauung und die Gewinnung einer plastischen Formensprache, in der die taktische Stofflichkeit des Körpers und die Anerkennung der Ebenen-Komposition herrscht, wahrzunehmen haben.

Von Reliefbildern, die am besten über das noch zwiespältige Kunstwollen dieser Zeit Aufschluß geben, mögen an erster Stelle die des Taufsteins der Kirche in Freckenhorst besprochen werden, die nach inschriftlicher Bezeichnung im Jahre 1129 entstanden sind (Taf. XII). Es sind szenische, bildmäßig wirkende Kompositionen. Die an der Oberfläche abgeflachten, breit gequetschten Formen der Einzelgestalten sind scharf unterschnitten, so daß nicht eine Rückwand, sondern eine dunkle Höhle, ein Raum, sichtbar wird. Die dunkeln Schattenlöcher dieser Räume wechseln sinnvoll mit den lichten Flächen der Körper, die aus den Tiefen des Raumes hervorzutreten scheinen. Dieser Wechsel von Hell und Dunkel auf der Oberfläche dieses

zylinderförmigen Steines bringt einen optisch-farbigen Reiz hervor, der als letztes Aufflackern des Raumgefühles der christlichen Antike gelten muß.

Die Figuren sind einzeln für sich isoliert und stehen infolge ihrer tiefen Unterschneidungen fast frei im Raum. Die Ungeheuer des Sockels, die das Becken tragen, führen durch den Wechsel von Frontal- und Profilstellung nachdrücklich in den Raum hinein. Auf gestaltenreichen Bildfeldern, etwa dem mit dem thronenden Christus in der Mandorla, den Evangelistensymbolen und Engeln treten alle Arten von wechselseitigen Deckungen, Überschneidungen, Verkürzungen auf, obwohl Christi Gestalt in Frontalstellung in rein östlicher Schaustellung ein fast viereckiges Feld darstellt, in dem wagerechte Linienzüge die beruhigende Ordnung der Komposition bewirken. Auch in anderen Darstellungen, z. B. der Taufe Christi, der Kreuzigung, der Geburt wird die Neigung deutlich, die Figuren aus der Profilbewegung in die Frontalanordnung überzuführen. Die Schultern der Figuren werden in e i n e Ebene in dieselbe Raumschicht gelegt, damit der Anschein vermieden werde, als ob die Körper durch Schrägstellung der Schultern aus dem Grunde in die vorderen Raumzonen hineinwüchsen. Das würde der kristallinisch-gesetzlichen Festigkeit der Bildform, die schon den Gegensatz lotrechter und wagerechter Richtungsachsen kennt und bevorzugt, widersprechen.

Die geschilderte Gegensätzlichkeit neuer und alter Formmotive spricht sich auch in den Einzelformen aus. Zwar ist das Gefühl für die sinnliche Schönheit des menschlichen Körpers äußerst schwach entwickelt; aber dennoch ist es in irgendeiner Weise noch da. Das mag ein Vergleich mit dem Lütticher Bronzetaufbecken aus St. Bartholomäus zeigen, das von Reiner von Huy zwischen 1112 und 1142 gefertigt sein muß (19).

Jedenfalls wirkt organisches Lebensgefühl unverkennbar in der leidenschaftlichen Ausdruckskraft der Löwen, deren Tatzen auffällig klar mit einem gewissen Sinn für das Anatomisch-Mögliche durchgebildet sind. Dem entspricht es auch, daß in dem thronenden Christus die Schönheit der Faltengebung des Gewandes auf antikisierender Zügigkeit beruht, wobei das System der Gewandgliederung aus der Beobachtung der kausalen Beziehungen zwischen Gewand und bewegtem Körper gewonnen wird.

Die Kreuzigung Christi, die in die natürliche Felswand der Externsteine im Jahre 1115 hineingemeißelt wurde, steht in dem größeren Reichtum der Profilbewegungen, die der Szene bildliche Geschlossenheit verleihen, der Auffassung des 11. Jahrhunderts noch näher.

Ottonische Gestaltenfülle bestimmt in leidenschaftlicher Profilkomposition die Bildform der Langseiten des Abdinghofer Tragaltars, den der größte Künstler dieser Zeit, Rogerus von Helmershausen, geschaffen hat. Wenn Rogerus hier auch die rein zeichnerische Technik der Gravierung anwandte, so bleibt der optisch-malerische Gehalt der Bildanschauung des 11. Jahrhunderts trotzdem in aller Deutlichkeit wirksam. Würde man dieses Werk des Rogerus als Ausgangspunkt der Formentwicklung des romanischen Stiles wählen, dann würde der Freckenhorster Taufstein die Mitte des Weges bezeichnen, der zur Flächenkomposition des romanischen Stiles führt.

Als erreicht darf das Ziel gelten im Taufbecken im Dom zu Merseburg und in dem Bronzereliquiar des Domes zu Xanten (Taf. XVII). Mit den Darstellungsmitteln, die die erste

Hälfte des 11. Jahrhunderts ausbildete, ist die Raumkomposition durch die Ebenenkomposition ersetzt. Vergleicht man auf dem Xantener Bronzereliquiar die Darstellung des thronenden Christus in Mandorla mit Evangelistensymbolen mit der entsprechenden Darstellung des Taufbeckens in Freckenhorst, so wirkt die neue Bildform mit nachdrücklichster Wucht. Schematische und errechenbare Klarheit der Bildgliederung läßt alle Figuren sich in streng umrahmte Einzelfelder zurückziehen. Eine Beziehung der Figuren untereinander erscheint kaum angestrebt. Räumliche Verbindungen jedenfalls, wie sie in Freckenhorst noch bestanden, sind verschwunden. Nur die ebene Fläche besitzt Geltung, weshalb alle Körper wie flache Scheiben wirken. Die in Einzelrahmen für sich gesondert dastehenden Figuren sind notdürftig durch die Bewegung eines Armes mit den nebenstehenden Gestalten in Bezug gesetzt. Die symmetrische Zentralkomposition in der charakteristischen Form der Dreiteilung herrscht neben der paarigen Reihung in der reinen Ebenenkomposition unbedingt.

Nur eines kann als ein letztes Nachzittern der räumlich-optischen Anschauung der Freckenhorster Bildform gelten. Die Gestalten stehn wie ausgeschnitten vor einem dunkeln neutralen Grunde. Das ist der Hell-Dunkel-Gegensatz, der in Freckenhorst durch räumliche Schattentiefen und plastische Lichtträger optische Wirkung besaß. Hier hat er sich der Ebenenkomposition angepaßt.

Aus den bisherigen Beobachtungen ergeben sich eine Reihe von Folgerungen für die Entwicklung der Form- und Bildanschauung in der Plastik der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Während im Relief Grund und Figur anfänglich in räumlichen Beziehungen stehen und die Einzelkörper mit ihren Ausladungen und Einziehungen raumumflossen in den Raumtiefen sich bewegen, verhält sich später der Reliefgrund zur Figur so, als wäre der Körper auf eine neutrale Ebene aufgeheftet. Dem Klarheitsbedürfnis des 12. Jahrhunderts entspricht es, daß nur die Fläche, daß nur die Ebenenkomposition gilt. Sie ermöglicht die vollkommene Isolierung der Einzelformen. Statt sinnlicher Verknüpfung strebt sie geistige Verknüpfung an, statt organischen Wuchses und räumlicher Einheit Abstraktion. Das Gesetz der Dreiteilung und der paarigen Anordnung genügt, um die Beziehungen zu schaffen, die zur Vereinheitlichung des Bildfeldes notwendig sind.

Die Folge dieser Ausschaltung alles Sinnlichen ist, daß das Relief bis zur ebenen Fläche sinkt. Die Körper werden nicht durch Modellierung, nicht durch Schatten geformt. Alle Beziehungen der taktischen, stofflichen Einheit werden durch ebene Flächen und durch gravierte Linien ausgesprochen. Erst nachdem diese Ebenenkomposition, diese Körperflachheit, dieses Linienschema die völlige Loslösung aus den Fesseln optisch-malerischen Gestaltens erzwungen hat, beginnt die Ausbildung plastisch-kubischer Ausdruckswerte, durch die die Körper immer auffälliger vor die Fläche treten.

Nach dieser Betrachtung der Reliefgestaltung empfiehlt es sich, die gleichen Vorgänge der Entwicklung in der Behandlung der Einzelformen, im wesentlichen der Einzelfiguren, zu beobachten. Wer die reliefplastischen Einzelgestalten der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts überblickt — eigentlich rundplastische Schöpfungen sind kaum erhalten —, der wird über die

Gleichartigkeit der Kompositionen überrascht sein. Es scheint fast, als sei nur die völlig isolierte Einzelgestalt in reiner Frontalstellung darstellungswert. Das Charakterische an dieser Kompositionsform — denn als solche müssen wir sie bezeichnen — ist, daß sie keinerlei kurvige Kontur im Umriß wie in der Bewegung des Körpers und seiner Glieder zuläßt. Schematische Erstarrung des Körpers, der blockhaft unbeweglich wirkt, ist die Folge.

Diese „Bildform" in der Komposition des Einzelkörpers hat die neuen Formgesetze des romanischen Stiles alle in sich aufgenommen, was vielleicht insofern weniger verwunderlich erscheint, als die Kunst des 11. Jahrhunderts diese Erstarrung der Einzelfigur schon vorbereitet hatte, obgleich im 11. Jahrhundert ein stets größerer Bewegungsreichtum in den weniger streng frontal gestellten Figuren einen bedeutsamen kompositorischen Unterschied bildet. Die Reliefgestalten in Brauweiler wie die der Ludgerikirche in Werden und die aus St. Mauritz in Münster i. W. weisen in höchst gefühlvollen Kopfbewegungen darauf hin, daß im 11. Jahrhundert das Gefühl, im 12. die ordnende und gliedernde Klarheit des Verstandes herrschte.

Die völlig bewegungslose, frontale Stellung des Körpers im romanischen Stil kennt nur zwei Hauptrichtungen: die Lotrechte und die Wagerechte. Dieser Gegensatz der Richtungsachsen wirkt sich in den geraden Umgrenzungslinien der Körper aus; er bestimmt auch die Trennung zwischen Ober- und Unterkörper bei der sitzenden Gestalt, die aus Blöcken mit wagerecht verlaufenden Trennungslinien geschichtet scheint. In den Binnenformen aber der quadratischen oder rechteckigen Felder, aus denen sich diese Frontalkörper zusammensetzen, sind von der herrschenden Richtung abweichende Züge verstattet.

Die herbe Strenge dieser kristallinisch-gesetzlichen Körper, die von senkrecht aufeinanderstehenden Flächen umgrenzt erscheinen, zeigt, daß bei der Gestaltung des raumfüllenden Körpers das gleiche Gefühl lebt, das in der Formgebung des architektonischen Raumes wirkt. Wie dort neben der lotrechten Stütze und der angegliederten Wand die Wagerechte von Fußboden, Kapitälen, Simsen und Decken wirkt, wie dort Quadrat und Würfel den kristallinischen Raumkörper erstehen lassen, darin spricht sich ein gleiches Kunstwollen, ein gleiches Formgefühl aus. Nur daß in der Plastik dem raumfüllenden Körper über seine formale Aufgabe hinaus noch eine weitere zugewiesen wird: Sinnbild des organischen Wuchses des menschlichen Leibes und Träger einer geistigen Idee zu sein.

Das feste Gefüge der kompositorischen Grundform der menschlichen Gestalt, der isolierten, frontalen Einzelgestalt, hat schon Rogerus von Helmershausen in den Relieffiguren der Schmalseite des Liborius-Tragaltares des Domschatzes in Paderborn um 1100 anerkannt. Daher blieb nur das Binnenwerk als Pflanzstätte überlieferter Formmotive des 11. Jahrhunderts übrig. Der Künstler der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts findet hier genug Spielraum, sich dualistischem Schwanken zu überlassen. Gewandbehandlung und Oberflächengestaltung zeigen, wie sich in der gesetzlichen Gestaltung der Binnenformen der Formwille des romanischen Stiles nur langsam durchsetzt.

Die Einsicht, wie wir die Entwicklung der Einzelfigur aufzufassen haben, ist durch die vergleichende Betrachtung des Christus vom Liborius-Tragaltar in Paderborn, der Bronzeplatte

mit dem thronenden Christus des Kölner Kunstgewerbemuseums und den Gestalten des Godehardschreines in Hildesheim leicht zu gewinnen (Taf. XIII, XIV).

Diese Arbeiten gehören der Stilstufe an, wo der Körper zur vollplastischen Wirkung des kubischen Gehalts gediehen ist. Der Umriß hat Gewicht und Nachdruck erlangt durch möglichste Vereinfachung, durch absichtsvolle Zurückführung auf einen geraden Verlauf. So scheidet die Außenlinie für das System der Innenlinien, das Kurven und gleitende Bewegung, das ein Über- und Untereinander kennt, aus. Während in der Umgrenzung die Urlinien der Wagerechten und der Senkrechten in einfachster Gegenführung sprechen, verfolgen die Linien, die die Binnenflächen durchziehen, eigene Gesetze. Sie wollen durchaus für sich genommen und von der Bindung an den Umriß befreit sein. Der gesetzliche Aufbau der Binnenformen der Gewänder lehnt sich an den griechisch-byzantinischen Gewandstil an. In der Logik des Formaufbaus wie in der sinnlichen Schönheit des Formcharakters spricht sich der äußerste Gegensatz zum romanischen Stil aus.

Innenzeichnung und Außenzeichnung stehen, wie wir sahen, nicht mehr in Bezug zueinander. Deshalb ist es wichtig, zu wissen, welches Liniensystem die Kraft hatte, sich zu verselbständigen. Aus dem Gesagten ging aber hervor, daß dies die Umrißlinien waren, die dadurch auf die Dauer formbeherrschende Macht gewinnen mußten. Die verselbständigten Umrißlinien rauben dem Binnenwerk die Kraft der Modellierung. Daher haben die Binnenformen ihre Aufgabe der plastischen Modellierung in der Kunst des 12. Jahrhunderts nicht lange durchführen können. Sie schließen sich im Laufe der Entwicklung der allgemeinen Bewegung zur Fläche, dem Zuge zur linienstrengen Zeichnung des romanischen Stiles an.

Das Charakteristische an der künstlerischen Auffassung der plastischen Schöpfungen des Rogerus, soweit wir das an den Frontalgestalten des Liborius-Tragaltars in Paderborn wahrnehmen können, ist auffällige Weichheit der wichtigsten Formcharaktere. Die Umrisse sind noch nicht eindeutig geradlinig; sie gleiten in abwechslungsreichen Stufungen, kurvige Biegungen nicht verschmähend, dahin, um bisweilen die Konturen des Körpers unter dem Gewande zu betonen. Die Zeichnung des Umrisses ist zwar auf Linienwirkung eingestellt, aber sie ist noch nicht rein konturierend. Die Linien — auch die der Binnenformen — schließen keineswegs stets zusammen. Sie wirken wie aus mehreren Einzelstrichlagen zusammengesetzt. Dazu tritt die Wirkung der Punktierung. Beachtet man die reiche Zahl von Falten und Fältchen, die in stofflicher Modellierung unter Beobachtung der taktischen Raumbeziehungen über- und untereinander geschichtet sind, ist an der malerischen Gesamterscheinung kein Zweifel, die ein Überbleibsel der malerisch-optischen Haltung und der malerisch-impressionistischen Technik der Vergangenheit ist.

Die Umgrenzungslinie folgt den Formen des Körpers. Das besagt, sie haftet nicht an der ebenen Fläche des Grundes, sondern sie bewegt sich von dieser Grundfläche, je nach den Bedürfnissen der Akzentuierung von Körperwerten, durch verschiedene Schichten des Raumes hindurch bis in die vorderste Schicht hinein. Man verfolge nur die Bewegung der Linie, die von der rechten Schulter zur Hand führt, die Buch und Mantelzipfel hält, um zu erkennen, in

welcher Eile diese „Linie" den Raum von der Rückfläche zur Vorderschicht durchläuft. Diese Linie wirkt daher nicht als sondernde und scheidende Grenze, sondern sie hat noch die alte formbildende, körperschaffende Kraft, die ihr bei Anerkennung optisch-malerischer Raum- und Körpergestaltung eignete. Dabei überrascht es nicht, daß die Linie der Binnenformen an- und abschwillt, daß sie sich verbreitet und verengt, daß sie Schattenzüge darstellt und Flächen trennt, mit einem Worte, daß sie in auffälliger Häufung malerische Aufgaben erfüllt.

Gesichts- und Haarbehandlung besagen ein gleiches. In weicher Masse deckt das Haar den Kopf, das an einzelnen Stellen in Gestalt kurzer linearer Striche in einzelnen eingravierten Furchen in seiner weichen malerischen Masse charakterisiert wird. Auch die Höhlungen der Pupillen sind auf malerische Fernsicht berechnet.

Endlich die Form des menschlichen Leibes. Der Körper Christi wirkt als organisches, in den Gelenken immer noch bewegliches Gewächs durch das Gewand hindurch. Die Fußgelenke spielen. Sie drücken die Fußspitzen nach aus- und abwärts. Die Knie sind wohlgestalt gerundet und ziehen in ihren spiegelnden Flächen absichtsvoll den Blick auf sich. Die Hüftgelenke lassen den Oberkörper mit den Schenkeln in Flächenkurven in fast gleitender Bewegung verbunden sein. Und die Arme sind im Schulter- und Ellenbogengelenk natürlich abgewinkelt.

Mit dieser Formgestaltung verglichen erscheint der Christus der Kölner Bronzeplatte arm. Es bedarf kaum eines Wortes, um die auffällige Zunahme an zeichnerischen und linearplastischen Werten zu kennzeichnen. Wie verwandt erscheint das Sitzmotiv. Und doch! Wie sehr ist das organische Leben aus diesem Körper entwichen. Man könnte fast von einer bewußten Anlehnung an die Formensprache des Liborius-Tragaltars sprechen. So ähnlich sind im Gesamtmotiv diese beiden Christusfiguren. Die blinkenden Knieflächen, die herabgezogenen Füße, die Art des Sitzens ist in beiden Werken gleich. Aber in Köln ist der Körper erstarrt, und die bewußte Vereinfachung der Umrißlinie hat eine klare planimetrische Grundform zur Voraussetzung, aus der vermöge der Wucht der gesetzlich wirkenden Maßverhältnisse der Eindruck des Großen und Monumentalen feierlich hervorwächst. Zwar gleitet das Gewand in den Binnenformen noch immer in schönheitsvollen Zügen dahin; aber in der Gewandbehandlung am Oberkörper wirken die gliedernden Linien und Rillen kurz und abgeschnitten in ihrem Verlauf. Sie folgen nicht, wie bei Rogerus, den Körperrundungen, sondern sie gliedern schmückend eine Fläche.

Der Charakter der Linien der Binnenformen ist zweifellos immer noch malerisch-optisch, Raumbeziehungen körperhaft ausdeutend. Aber das Wesen des werdenden Flächenstiles spricht sich ungleich stärker aus. Damit mag die Stilstufe des zweiten Jahrzehntes gekennzeichnet sein.

Im Godehardschreine des Domes in Hildesheim ist das Ziel des romanischen Stiles, wie es die Frühstufe abschließt, erreicht (Taf. XIII). Jetzt sind die Körper zusammengeballte Einheitsmassen. Kopf, Glieder, Unter- und Oberkörper sind in den rechteckigen Umriß des Körperblockes in unerbittlicher Strenge einbezogen. Die taktische Stofflichkeit großer, zusammenhängender ebener und gebogener Flächen schafft eine gleitende Einheit eines gleichmäßig modellierten Körperblockes. Ihn belebt zwar noch ein feiner Schimmer eines malerisch-optischen

Scheines, ein letzter Nachklang des malerisch-impressionistischen Sinnes der Vergangenheit. Das gewellte Haar, die feinen zarten Wellungen des weichen Faltengeriesels, das nur wie geahnt angedeutet ist, spricht von uraltem Erbe.

Die kristallinisch-gesetzliche Blockform, die durch die Starre des Umrisses, durch die Einfalt und Größe der Maßverhältnisse, durch die Loslösung von der Wirklichkeitsform und von der sinnlichen Schönheit der Antike erzeugt wird, die Bevorzugung der taktischen Stofflichkeit vor der malerischen Erscheinung, der zeichnerischen Umgrenzung vor der Lichtschattengrenze, der einheitlichen Einheit vor der mannigfaltigen, diese wesentlichen Merkmale des romanischen Stiles sind im vierten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts ausgebildet.

Nach dem Gesagten kann es nicht mehr schwer fallen, die Entwicklungsgeschichte des romanischen Stiles im Verlaufe der Frühstufe, die ungefähr die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts einnimmt, soweit die wichtigsten plastischen Schöpfungen in Frage kommen, zu kennzeichnen. Das sei in aller Kürze in folgendem versucht.

Die einzelnen deutschen Landschaften und Schulen sind an der Ausbildung des romanischen Stiles höchst verschieden beteiligt. Die eigentlich niederdeutsche Kunst mit dem sächsisch-westfälischen Kerngebiete behält bis zum sechsten und siebenten Jahrzehnt unbestritten die Führung. Aus der rheinischen Kunst fließen dieser Frühstufe des romanischen Stiles kaum neue Formgedanken zu. Auch das große süddeutsche Kunstgebiet, das selbstverständlich seine örtlichen und rassebedingten Sonderschulen in Franken, in Schwaben, in den bayrischen Kreisen hat, spricht während dieser Zeit kaum ein bedeutendes Wort.

Schaltet man die Besonderheit der Entwicklung aus, die naturgemäß in jedem geschlossenen Kunstkreise anders verläuft, und behält man, was der Kunst des romanischen Stiles nach keiner Seite hin Abbruch tut, nur die große Linie der Entwicklung im Auge, so ist für die Einsicht in das Wesen dieser Entwicklung der Frühstufe des Stiles nur das eine zu beachten: in welchem Verhältnis steht die aus der ottonischen Zeit fortwirkende malerisch-optische Auffassung mit ihrer taktisch-optischen Wiedergabe der Raumtiefenbeziehungen zu der romanischen Flächenanschauung mit ihren taktischen Flächen und der Wiedergabe der taktischen Stofflichkeit der Körper mit linear-plastischen Darstellungsmitteln.

Rogerus von Helmershausen zeigt in seinem Abdinghofer Tragaltar der Franziskanerkirche in Paderborn den leidenschaftlichen Bildstil der bewegungsreichen ottonischen Reliefkomposition: organische Körper ordnen sich in reichen Profilstellungen und durch ausdrucksvoll betonte Richtungsachsen einem einheitlich geschlossenen Bildgedanken einmütig unter.

Diese altertümliche Bildform einer bewegungsfrohen Linienkomposition von optisch-malerischer Wirkung beherrscht seltsamerweise die monumentale Steinplastik der Zeit bis zur Jahrhundertmitte. Die Kreuzigung der Externsteine von 1115, die letzte große szenische Gestaltung voll freier Raum-, Körper- und Linienrhythmen ist durch sie bestimmt, ebenso wie die reine Reliefkomposition von fast antikem Gepräge des schönheitsvollen Körper- und Liniengefüges, die in dem Tympanon mit der Fußwaschung Petri aus St. Ulrich in Augsburg im Nationalmuseum in München vorliegt.

Die Wendung zur ordnungsvollen Zentralkomposition der Frontalordnung in symmetrischer Dreiteilung oder symmetrischer Reihung liegt in dem Freckenhorster Taufstein von 1129 vor, dem in der auffälligen Häufung von Darstellungsmitteln taktisch-optischen Charakters, der die Raumtiefenbeziehungen noch auswertet, das Tympanon der Klosterkirche in Alpirsbach, das wohl in gleicher Zeit entstanden ist, verwandt erscheint. Dargestellt ist in abgekürzter Form die Deesis mit den knieenden kleinen Figuren von Maria und Johannes, die auch als Stifter aufgefaßt werden können. Die Gestalten haben noch in den Gelenken bewegte Körper. Sie zeigen in den Falten des Gewandes die weichen, fließenden Rillen, die den gerundeten Flächen der Körper folgen, um mit der prunkvoll organischen Gewandgliederung zugleich den Organismus des Körpers zu versinnlichen (20). Selbst in dem Taufstein aus Hirsau in der Stadtkirche in Freudenstadt ist diese Auffassung noch wirksam.

Den Ausklang dieser ottonischen Richtung, die die Profilbewegungen und die Raumbeziehungen noch kennt, wenn auch in einer Annäherung an die Ebene, gibt das Nordtympanon der Pfarrkirche in Erwitte i. W. mit dem hl. Michael, während im Salvator des Südtympanons und in der Jakobsleiter im Chor die Erstarrung und die repräsentative Schaustellung der Frontalkomposition sich durchgesetzt hat. In dem malerisch-optischen Oberflächenschein ist die Auffassung der Externsteine, des Freckenhorster und Hirsauer Taufbeckens noch deutlich wirksam.

Der Technik und dem Stil dieses flachen Reliefs kommen die Reliefplatten der Burg Hohenzollern mit dem heiligen Michael und der Anbetung der Könige, dem Apostel Petrus und Johannes sehr nahe. Bemerkenswert ist die Profilstellung der Füße, in der sich ein letzter Rest organischen Gestaltungsgefühls ausspricht. Bedeutungsvoll auch ist die willkürliche und launenhafte Mischung von Profil- und Frontaldarstellung innerhalb ein und derselben Figur. Zwar haben rein lineare Darstellungsmittel nunmehr das Feld behauptet. Aber die schöne, schmiegsame und gleitende Zügigkeit der Falten läßt die Flächen sich räumlich übereinander schichten, so daß mit den neuen Darstellungsmitteln des romanischen Stiles die altgewohnte optisch-malerische Wirkung der früheren Zeit angestrebt erscheint (21).

In der Darstellung des Einzelkörpers — es kommt nur das Relief, und im wesentlichen die Frontalkomposition in Frage — bildet Rogerus von Helmershausen den Ausgangspunkt. Wenn er auch das überlieferte Erbe aufnahm, so ist er zugleich doch auch Schöpfer der Formgedanken, die der folgenden Zeit die Wege wiesen.

Deshalb mögen auch seine Anweisungen aus der Schedula artium diversarum nochmals angeführt sein, die er gibt, um durch die Treibtechnik, Bildwerke erhöht, d. h. in Relief darzustellen. „Man poliere zuerst den Kopf, weil er am höchsten vorstehen soll, leicht und sorgsam die Vertiefung unter dem Haupte, dann von neuem am oberen Teile. Dann mache mit dem zur feineren Ausführung bestimmten Eisen die Zeichnung an dem Körper oder an den Körpern der Bildnisse fertig und bringe sie, bald austreibend, bald niederhämmernd, bis zur beliebigen Erhebung. Nur das eine nimm in acht, daß das Haupt stets hervorrage. Nach diesem bezeichne Nasen und Augenbrauen, Mund und Ohren, Haare und Augen, Hände und Arme und das übrige, ferner die Schatten der Gewänder, die Schämel, die Füße“ (22).

„Das Bildnergefühl der Zeit", sagt Max Creutz mit Recht, „kann nicht besser charakterisiert werden. Der Künstler deutet rein äußerlich die Organe des Körpers an, wie ein Kind, das Kopf, Körper und Glieder aneinandersetzt. Noch weit entfernt von jener fortschrittlichen Auffassung, die von vornherein das Werk als vollendetes sieht und sich in das Werk selbst hineindenkt, so gleichsam von innen nach außen organisch bildend" (23).

In den Worten des Rogerus liegt ein Neues. Der eigentliche Formwille des romanischen Stiles ist in aller Klarheit am Werke. Eine solche Vorschrift ist nur möglich, wenn jeder Gedanke, den Körper als einheitliches Gewächs so darzustellen, daß alle Teile voneinander abhängig sind, völlig ausgeschaltet ist. Das Kristallinische, das Ornamentale ist zielweisend an die Stelle des Organischen getreten.

Wir haben gesehen, daß Rogerus in den Reliefs seines Paderborner Dom-Tragaltares von 1100 das Ziel des romanischen Stiles noch keineswegs erreicht hat. Nur in großen Umrissen hat er eine Vorstellung von der wuchtenden und herben Geschlossenheit des kristallinisch-gesetzlichen Körpers. Er müht sich noch ab, den Schimmer des Sinnlich-Schönen und den Reiz der optisch-malerischen Tiefenbeziehungen zu gestalten.

Seiner Auffassung zunächst, wenn auch keineswegs seiner persönlichen Handschrift nahe, steht das Bronzereliquiar der Sammlung Seligmann in Köln mit dem thronenden Christus und Aposteln, die z. T. noch in halber Profilbewegung einander zugewandt sind (24). Es folgen die getriebenen Apostelfiguren des Viktorschreines im Domschatz zu Xanten, mit denen die Formensprache der Halbfiguren des Niello-Reliquiars in Xanten in ihrem optisch-farbigen Oberflächenschein der stofflich malerischen Gewandbehandlung übereinstimmt (Taf. XV, XVII). Das reiche Geschlinge der Falten der Apostel des Viktorschreines vom Jahre 1129, das in der Durchleuchtung des Formaufbaus, dem Reichtum der Faltenzüge, dem Charakter der weichen, rundlichen, an- und abschwellenden Faltenstege in der deutschen Kunst dieser Zeit eine Sonderstellung einnimmt, findet seine Erklärung in der benachbarten belgischen Kunst. Reiner von Huys Lütticher Taufbecken, das der gleichen Zeit angehört, der Hadelinusschrein in Visé, der fast die Vorlage für die Halbfiguren des Xantener Niello-Reliquiars abgegeben haben könnte, kennzeichnen die sinnliche Weichheit malerischer Hell-Dunkel-Beziehungen, die optisch-farbige Ebenen schafft, um organisch lebendige Körper zu modellieren. In der Gestaltung der Binnenformen wirkt dasselbe Gefühl für malerisch aufleuchtende Raumtiefenbeziehungen, das im selben Jahre den Freckenhorster Taufstein entstehen ließ, und das mit dem Reiz sinnlichen Oberflächenscheins eine ins Große gesteigerte leidenschaftliche Liniensprache verknüpft sein läßt. In den Evangelistensymbolen des Markus und Johannes aus Walroßzahn im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin wird dieses Gefühl durch den sinnlichen Zauber der schönheitsvollen Gestaltung der Maasschule getragen.

Ein Blick auf die sitzenden Apostel des sogenannten Eilbertus-Tragaltars des Museums in Darmstadt zeigt, wie durchaus anders diese Körper in ihren lebendig-frischen Bewegungen wirken (Taf. XVI). Das Gewand legt sich den gerundeten Gliedern dicht an. Der organische Wuchs der Körper wirkt durch das Gewand hindurch; und es ordnet sich die Faltengebung

sinnvoll der Körperbewegung unter. Es ist der ausgehende romanische Stil des beginnenden 13. Jahrhunderts, der diese Formensprache bewirkte. Zu ihr hin führt die auf Licht und Schatten gestellte Faltengebung des Plektrudis-Grabsteins an St. Maria im Kapitol in Köln, der in der technischen Art der Faltenbehandlung den Unterschied zwischen der Formensprache der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts und der Hochstufe des romanischen Stiles kennzeichnet (Taf. X).

Noch ein Werk der rheinischen Kunst der Frühstufe, das bedeutendste, möge diese Sonderrichtung in der deutschen Plastik kennzeichnen. Es ist der Skulpturenschmuck einer Siegburger Kathedra mit der thronenden Madonna und Evangelistensymbolen als Lehnbekrönung und dem Adler mit ausgebreiteten Schwingen, der die Vorderwand des Sitzes einnimmt (25) (Taf. XI).

Die mittlere Stufe, die wir in den Reliefbildern des Freckenhorster Taufsteins geschildert haben, ist auch für dieses Werk, das um 1120 entstanden sein muß, ausschlaggebend. Hier ist der harmonische Ausgleich erreicht zwischen der klaren und gefügten Blockform, die im Umriß und der frontalen Strenge der Halbfigur der Madonna sich ausspricht, und dem schwingenden Rhythmus gleitender Flächen voll taktisch-optischer Raum- und Lichtwerte, wie sie in der Gestalt des Christkindes und in der wuchtenden Kraftfülle des Adlers leben. Durch die Sicherheit, mit der widerspruchsvolle Strebungen ausgeglichen werden, nimmt dieses Werk künstlerisch eine Sonderstellung in der deutschen Plastik der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts ein, zu deren ausgeglichensten und schönsten es zweifellos zählt.

Eine rheinische Arbeit wird auch, soweit aus dem Stil und der Besonderheit der Oberflächen- wie der Körperbehandlung zwingende Schlüsse möglich sind, der mächtige Radleuchter mit den Türmen des himmlischen Jerusalems sein, der die Nikolauskirche in Großkomburg schmückt. Der Leuchter wurde von Abt Hartwig, der 1140 starb, gestiftet und schließt sich demnach unmittelbar an den Xantener Viktorschrein und das Niello-Reliquiar an. Die Fülle der ottonischen Traditionen, die hier in später Zeit nochmals aufflackern, fügen ihn als ein kennzeichnendes Werk dem Schulkreis des Rhein-Maas-Gebietes ein. Schon die ottonische Form des Radleuchters, der in den Lichtkronen Azelins und Hezilos im Dom in Hildesheim Vorbilder des 11. Jahrhunderts hat, könnte an eine besondere Neigung zu der bewegungsfrohen und malerisch-optischen Gestaltungsweise des 11. Jahrhunderts gemahnen. Beachtet man, wie die kleinen Figuren in dem heiteren Wechsel der ritterlichen, geistigen, romanischen, byzantinischen und deutschen Tracht aus den dunkeln Schattentiefen der Tore in bewegter Schrittstellung heraustreten, wie diese Körper weich und rundlich in optischen Flächen modelliert sind, wie das Gewand sich den Körperformen unterordnet, die Rüstung in schillerndem Glanze erstrahlt, die Waffen und Attribute vor-, seitwärts und rückwärts der Körper gehalten werden, so daß die Körper wie im Freiraum dazustehen oder sich zu bewegen scheinen, so ist die Verbindung mit den besten Werken der Maasschule, mit den Arbeiten des Reiner von Huy, vor allem auch die Nähe der künstlerischen Auffassung des Hadelinusschreines in Visé in aller Deutlichkeit gekennzeichnet (26). Der Grund dieser Übereinstimmung braucht keineswegs in

seiner Abhängigkeit von der Kunst der Maas ersehen zu werden. Die gemeinsame Formquelle, die ottonische Kunstauffassung, die an der Maas in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts bedeutsam wirkt und aus der sich infolgedessen auch die abgewandelte Formensprache des romanischen Stiles an der Maas und in Frankreich während der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auszubilden vermochte, diese ottonische Überlieferung genügt, um auch in der rheinischen Kunst bis um 1140 die sinnliche Formenfreude und die heiteren Stimmungsklänge bevorzugen zu lassen.

Auch in der Komposition des Leuchters mit seiner Unzahl von Einzelformen — er soll 412 Figuren aufweisen — ist das Wesen des romanischen Stiles noch nicht erfaßt. Denn es wird das Monumentale durch „eine ins Kolossale gehende Summierung von Kleinarbeit" vorgetäuscht.

In Zusammenhang mit dem Leuchter, aber einen Schritt über dessen malerisch-plastische Formgestaltung hinaus, steht das große Antependium aus vergoldetem Kupferblech, das, ebenfalls eine Stiftung Hartwigs, die Kirche von Großkomburg besitzt (Taf. XX). Die stärkere Flächenbetonung mag auch den Fortschritt der Ebenenkomposition der reliefplastischen Einzelgestalten bestimmt haben, die zwar frontal wirken, die aber dennoch in manchen Bewegungen sich ungeschickt und roh der Profilanordnung zuwenden. Die großen zügigen Gewandfalten sind auch für diesen Gewandstil noch das Bestimmende. Wie sehr die taktischen Flächen an Größe und Bestimmtheit zugenommen haben, zeigt ein Vergleich mit dem belgisch-gerillten Gewandstil der Figuren des Viktorschreines in Xanten, die darin, wie auch in den Wellensäumen, die die Füße ornamental bedecken, während in Komburg schon geradlinige Säume vorherrschen, die ältere Entwicklungsstufe nachweisen.

Diese ottonische Auffassung hat auch, wohl durch Vermittlung der sinnenfroheren Kunst des Rhein-Maas-Gebietes, im mittleren Deutschland gewirkt. Denn es erscheint nicht ganz ausgeschlossen, daß durch verwandte Anregungen die Marmorreliefs von einem Ambo des alten Domes in der Sepultur des Magdeburger Domes bestimmt wurden. Die stehenden Figuren von Christus mit den Evangelistensymbolen, von Heiligen mit Spruchbändern zeigen das Zügige des Gewandstiles, wenn auch ins Flächige übersetzt, die sinnliche Beweglichkeit der Körper, die blinkenden Flächen als Lichtspender in verwandter Form, wie sie für die sinnenfrohe belgisch-rheinische Richtung maßgebend waren.

Wenn man beachtet, daß sich in dem schönen Flusse der rundlichen Körperformen, der Verschiebung der Glieder, dem Bedingtsein der Gewandung durch die nackten Körper in den sitzenden Figürchen auf dem Fuße des Bronzeleuchters des Domes in Hildesheim ein Gefühl ausspricht, das der Sinnenfreude der Marmorfiguren in Magdeburg entspricht, erscheint eine Beeinflussung durch das Kunstwollen der romanischen Rasse selbst im Kerngebiet Deutschlands nicht ganz von der Hand zu weisen. Dennoch sei betont, da diese Formensprache im 11. Jahrhundert allgemein verständlich war, daß auch byzantinische Vorlagen genügt haben können, diese Anregung zu geben.

Daß sich in der Mitte des Jahrhunderts auch in der belgischen Kunst dieser Stil ins Lineare umsetzt, zeigt die Elfenbeintafel mit Kreuzigung im Darmstädter Museum (27).

Wie sich die Abstraktion der Formen, ihre Entsinnlichung des weiteren vollzieht, wie sich die optische Fläche in die taktische linienumgrenzte und liniendurchfurchte umwandelt, d. h. wie die eigentliche Ebenenkomposition des romanischen Stiles entsteht, ist nunmehr in aller Kürze anzudeuten.

Die Grabplatte Widukinds in Herford, die eines bärtigen Mannes in Altenplathow bei Magdeburg aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts bereiten die in Schattennischen stehenden Einzelgestalten des Taufbeckens des Merseburger Domes ebenso wie die drei Äbtissinengrabsteine der Schlosskirche in Quedlinburg aus der Zeit nach 1129 vor. Glatte Flächen mit eingeritzten Rillen schaffen taktisch feste, rundplastische Körper.

Die Darstellungsmittel ändern sich infolge des Geschmacks- und des Gestaltwandels mehr und mehr. Bei der rücksichtslosen Geltung der Fläche und der geraden Linie schrumpft ihre Zahl auf ein Mindestmaß zusammen. Das zeigt der kleine Bronze-Johannes des Schnütgen-Museums wie auch die großen Werke des vierten Jahrzehnts (Taf. XVI). Denn nunmehr hat die kristallinisch-gesetzliche Blockform sowie die Ebenenkomposition des romanischen Stiles die Herrschaft an sich gerissen. Am Godehard-Sarkophag des Hildesheimer Domes wie an dem Bronzereliquiar des Domes in Xanten ist diese Wandlung zur Stilvollendung der Jahrhundertmitte vollendet.

Diese Untersuchung der Formentwicklung der Frühstufe des romanischen Stiles sei dadurch abgeschlossen, daß wir uns dem Formwillen dieser Zeit zuwenden. Vor allem gilt es, zwei grundlegende Fragen zu beleuchten: wie sich diese Kunst dem raumfüllenden Körper gegenüber verhalte und wie sie die ebene Fläche auffasse (28).

Die Form der großen Taufbecken, der Schreine und Reliquiare, die mit plastischem Schmuck geziert sind, gibt uns über das Wesen des Körpergefühls Aufschluß. Was ohne weiteres in die Augen fällt, sei es, daß man den Freckenhorster oder Merseburger Taufstein oder die Schreine des Hildesheimer Domes oder die Reliquiare des Domes in Xanten betrachtet, ist, daß jeder Körper sich als Masseneinheit zu erkennen gibt. Die einfachste Darstellung der Versinnlichung des masseneinheitlichen Körpers ist daher gewählt: die durch die ebene Fläche. Sie allein hat Geltung. Die Fläche, die den Umriss des Körpers bestimmt, ist stets die Schicht, die zu oberst liegt, so daß z. B. in den Taufsteinen die ebenen Flächenbänder des oberen und unteren Randes des eigentlichen Beckens sowie ihre senkrechten Verbindungsstücke als Oberfläche zu gelten haben, was in gleichem Sinne auch für die Schreine und Reliquiare gilt. Die obersten Schichtformen werden als Reste der äußersten Massenschicht empfunden. Sie sind nicht etwa, wie das bei der römischen Baukunst und dem römischen Kunstgewerbe der Fall ist, als gliedernde Formen anzusehen, die einer Fläche vorgeblendet sind (29). Die Reliefbilder, die Nischen für die Einzelgestalten zwischen den Flächenbändern sind Einschnitte in das Körperinnere. Sie sind daher innerhalb der Struktur des festen, flächenumgrenzten, kunstgewerblichen Körpers die einzig mögliche Stelle, die für den Bild- und Gestaltenschmuck folgerichtig übrigbleiben.

Betrachtet man diese Felder als Einschnitte in das Körperinnere, versteht man, wie stark diese künstlerische Auffassung durch die ottonische Überlieferung bestimmt sein konnte.

Denn diese Öffnungen in das Körperinnere boten die Möglichkeit, in den in dieser Zeit noch beliebten muldenförmigen Vertiefungen ein reges Licht-Schattenspiel räumlichen Lebens zu inszenieren. Die schattenreichen Muldenhöhlungen des Freckenhorster Taufsteins, der Quedlinburger Äbtissinensteine, des Großkomburger Leuchters verwandeln sich nur langsam zu der Form der Flachnische, die im Merseburger Taufstein, dem Godehardsarkophag in Hildesheim und dem Antependium von Großkomburg vorliegt.

Mit der Anerkennung der durch ebene Flächen umgrenzten Masseneinheit des Körpers, dem in der romanischen Baukunst die ebenen Flächengrenzen des Innenraumes durchaus entsprechen, ist auch schon das Verhältnis von Fläche und Bildinhalt angedeutet. Solange die malerisch-optische Anschauung irgendwie wirkt, ist die Fläche, auf der die Darstellung vor sich geht, nach der Tiefe zu gegliedert. Von den höchsten Erhebungen des Reliefs wird in eine unbestimmte und letzten Ende auch unbestimmbare Tiefe hineingearbeitet. Der romanische Stil will Klarheit und Übersichtlichkeit der Komposition. Er kann die Raumtiefe, die unbegrenzt nach rückwärts wirken könnte, nicht gebrauchen. Aus der Mulde wird die Flachnische. Wie sehr dadurch Ausdruck und Form beeinflußt werden mußten, zeigt ein Vergleich des Freckenhorster Taufsteins und der Quedlinburger Äbtissinensteine mit dem Merseburger Taufstein, den Sepulturskulpturen in Magdeburg und endlich gar dem Godehardschrein und dem Antependium von Großkomburg. In diesen letzten Lösungen wird in der deutlichen und absichtsvollen Flachheit der Körper der Figuren, die breit gequetscht an die ebene Grundfläche angeheftet erscheinen, die Masseneinheit der Fläche in klarster Ausdeutung des Körpergefühls des romanischen Stils betont. Die äußerste Massenschicht, d. h. die verbreiterte Oberfläche der Figuren, soll zusammen mit den stehengebliebenen Resten dieser Massenschicht als Flächeneinheit wirken Deshalb die Verbreiterung der Figuren, deshalb ihre Flachheit, die es bewirkt, daß sie nicht über die äußerste Schicht vortreten. Durchaus parallel dieser vordersten Schicht verläuft die nunmehr als ebene Fläche gebildete Grundebene. Als Nische geformt, kann sie als Einschnitt in das Körperinnere nur beruhigend, klar, gliedernd und ordnend wirken, wenn sie als nach rückwärts und seitwärts abgegrenzte Fläche aufgefaßt werden muß. Sie als ebene Fläche zu formen, kann nur geschehen, wenn sich Bildstoff und Inhalt, Bildform und Komposition diesem Ziel nicht in den Weg stellen. Die Formensprache der Einzelfigur, die Kompositionsform der Reihung und der symmetrischen Zentralisierung ist sonach notwendige Folge des alles beherrschenden Flächen- und Körpergefühles des romanischen Stiles.

V

DIE STILVOLLENDUNG

Um die Mitte des 12. Jahrhunderts wurde die Vollendung des romanischen Stiles erreicht. Sie äußerte sich in einer weitgehenden Übereinstimmung aller gebräuchlichen Flächen- und Körperkompositionen, als deren Folge ein gewisser Schematismus der Formensprache auftrat. Die auf der ebenen Fläche übersichtlich angeordnete Komposition stellt alle Formeinheiten isoliert nebeneinander. Gleichwertig reihen sich gleichwertige Einzelfiguren einander an. Oder es wird die Mitte betont, mit der symmetrische, d. h. unter sich gleichwertige Seitenfelder, als planimetrisch-gesetzliche Einheiten in Beziehung treten. Die frühere Bildform, die Unterordnung aller Teile unter den Bildgedanken einer einheitlich szenischen Komposition bevorzugte, ist so gut wie aufgegeben.

Für die Gestaltung der Einzelformen, der Einzelfiguren gilt nur dies: Herrschaft der Frontalanordnung, Umformung organischer in kristallinische Gebilde, Verwandlung wirklichkeitsähnlicher in ornamentale Formen.

Demnach darf der Gegensatz zwischen der altertümlich malerisch-optischen Anschauung des ottonischen Weltbildes und der neuen sinnvoll geordneten Klarheit des romanischen Stiles als überwunden gelten.

Aber dennoch: eine durchaus gleichgerichtete Gegenströmung durchzieht auch die Kunst dieser Hochstufe des romanischen Stiles. Sie kann ihren Ursprung haben in der Verschiedenartigkeit, mit der die einzelnen Künstler und Schulkreise den Formenkanon der byzantinischen Kunst annahmen und verarbeiteten. Sie hat aber in besonders aufschlußreichen Fällen ihre Wurzel in den großen Unterschieden der Rassencharaktere, durch die die deutsche von der französischen Kunstauffassung getrennt ist.

Die französische Kunst gewinnt schon während des 12. Jahrhunderts Macht über die Menschen des Abendlandes. Ihr stets lebendiger stärkerer Zusammenhang mit den überlieferten Formen der schönheitsvollen Kulturen der alten Kunstkreise des Mittelmeergebietes bedingte dies. Was als hellenistisches Erbe in der abendländischen Kunst des karolingisch-ottonischen Zeitraumes allgemein wirksam war, die noch fühlbare Neigung zu einer gewissen Sinnenkultur, das fließt mit der Erstarkung der Nationen zu persönlichen Individualitäten unmittelbar in die Lebensauffassung der Völker romanischer Rassen hinein, dort als wichtigstes Gestaltungselement

formbildend wirkend. In dem Kunstgebiet der germanisch-nordischen Völker aber lebt nur die Sehnsucht nach dieser Schönheit und Sinnenfreude. Diese Sehnsucht sucht und findet Erfüllung, indem sie die Formcharaktere der romanischen Rasse, insbesondere der Kunst Frankreichs und Italiens, in Zeiten einer gesteigerten Sinnenfreude gern und willig aufnimmt und verarbeitet.

Es mag nicht unwichtig sein, dieses scheinbare Abhängigkeitsverhältnis im Hinblick auf die Wechselbeziehungen zwischen deutscher und französischer Kunst zu beleuchten. Das Andersartige der italienischen und französischen Kunst gegenüber der deutschen hat seine besonderen Voraussetzungen. Die Kunst dieser Völker ist stets in Abhängigkeit von der Antike. Die französische Plastik romanischen und gotischen Stiles weist eine Fülle von Beispielen auf — und es gehören dazu Werke höchster Durchformung — die den Sinn der Antike, das Allgemeingültige der Form, die sinnenfrohe Schönheit, die rhythmische Anmut der Bewegung, die gesetzliche Klarheit der Wirklichkeitsbeziehungen mit sinnlich-kräftigem Instinkt neu und eigenwillig gestalten. Denn die Antike ist und bleibt allen Kulturkreisen des Mittelmeergebietes vertraut.

Die nordisch-germanische Kunst ist durch Geschichte und Werden ebenso wie durch ihre Rasseneigenart von dieser Lebensanschauung geschieden. Auf Gefühl, Phantasie und Verinnerlichung gestellt, blieb ihr als Erbe der hellenistischen Formmischung nur die Sehnsucht nach Schönheit und Gesetzlichkeit der Form. Diese Sehnsucht mit dem seelisch erfüllten Form- und Ausdrucksgehalt des Eigenen in Übereinstimmung zu bringen, bewirkt das dualistische Schwanken, bewirkt den Kampf, der Kennzeichen deutscher Formgestaltung ist.

Man denke nicht, im Hinblick auf die Allgemeinverständlichkeit der Sprache der bildenden Kunst, Mensch sei Mensch. „Und was in Gestalt und Gebärde und Miene sich ausdrückt, müsse ja überall gleich verständlich sein. Allein nicht nur die Gebärde ist eine andere, Wert und Schätzung der Gestalt ist grundverschieden hüben und drüben. (In Italien und Frankreich wie in Deutschland.) Wir haben von Haus aus keine Ahnung von der Ausschließlichkeit, mit welcher die Gestalt im Süden ausschließlich die Darstellung beherrscht. Und nicht nur das Sachliche, das Bild im ganzen, seiner Wesenheit nach, hat eine andere Grundlage. Große tektonische Konfigurationen, wie die Schule von Athen (von Raffael), haben für uns keinen Sinn. Wir müssen uns nur immer wieder sagen, daß wir hier kein Recht haben, abzuurteilen, und daß das, was uns gemacht und starr, als Pose und Schaustellung erscheint, diese Wirkung eben nur für uns hat.

Je mehr man dann in die Tiefe geht, um so deutlicher tritt das Andersartige in der Struktur des bildlichen Vorstellens überhaupt hervor bei dem fremden Volke, und man stößt auf die Aufgabe, von dieser Vorstellungsart sich zusammenhängend Rechenschaft zu geben, etwa so wie die Philologie vom Bau und Geist einer Sprache sich Rechenschaft gibt, überzeugt, daß erst aus der Kenntnis der Sprache und der darin beschlossenen Denkweise heraus ein literarisches Werk ganz verstanden werden könne“ (30).

Solche Unterschiede in Bau und Geist der Formen sind es, die in der Hoch- und Spätstufe des romanischen Stiles in der deutschen Kunst sichtbar werden, und zwar sowohl auf

Grund von Anregungen der byzantinischen Kunst, die in mitteldeutschen Gebieten, in Sachsen und Westfalen zielweisend wirkte, wie auch aus Anregungen der italienischen und vor allem der französischen Kunst, die im Westen Deutschlands, vornehmlich in den rheinischen Schulkreisen Beachtung fand. Daß, solange der romanische Stil Geltung besaß, dieser Einfluß keine überragende Bedeutung gewinnen konnte, ja, daß er zumeist rein äußerlich sich auf irgendwelche Nebendinge erstreckte, das zeigt deutlicher als die Plastik die Baukunst, in der der spätromanische Stil gegenüber der Ausdruckskraft der jungen nordfranzösischen Gotik als durchaus eigenwillig-deutsch gewertet werden muß.

Der Einbruch des südlichen und sinnlichen Schönheitsbewußtseins in die starre Welt der Ordnung und der begrifflichen Klarheit des späten 12. Jahrhunderts formte nach außen das Antlitz dieser Kunst in gleicher Weise um, wie es die Überlieferung des 11. Jahrhunderts in der Frühstufe des romanischen Stiles getan hatte. Weil der Dualismus der Form und der Kunstanschauung aus dem geschichtlichen Werden des romanischen Stiles heraus von Anfang an als dem Stil immanent angesprochen werden muß, deshalb hat der auf südlicher und nordischer Kultur beruhende Gegensatz des Sehens und Gestaltens auch gegen Ende des 12. Jahrhunderts seine formgestaltende Wirkung tun können.

Auf der Hochstufe des romanischen Stiles, etwa von der Mitte des 12. Jahrhunderts an bis in das erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, ließ das Gefühl für die linearplastische Klarheit der Formen die harten Rohstoffe des Holzes, Steines und Stuckes bevorzugen. Wenn weiche Rohstoffe gewählt wurden, wie in manchen Werkstätten der rheinischen Kunst des ausgehenden 12. Jahrhunderts, so geschah das, wie man wohl annehmen darf, auf Grund des Gefühls für die sinnlich-anmutige Schönheit der Form und des koloristischen Reizes des Materials, die beide in der benachbarten Kunst Frankreichs sowie des Maastales dauernde Beachtung besaßen. Daß um die Mitte des 12. Jahrhunderts der Bronzeguß Werke großen Ausmaßes und monumentaler Wucht entstehen ließ, beweist aufs neue auch innerhalb dieser entwicklungsgeschichtlichen Gliederung des Stoffes, wie geeignet das Erz als weiches und doch die monumentale Form ermöglichendes Material in seiner Mittlerstellung innerhalb der Ausgleichung verschiedengearteter Absichten im romanischen Stile für die Kunst des 12. Jahrhunderts war.

Schon die Bezeichnung Hochstufe des romanischen Stiles besagt, daß im Gebrauch und der Verwendung der Darstellungsmittel, der Kompositionsgesetze der Einzelgestalten wie des Reliefs sich eine größere Anzahl unterschiedlicher Merkmale ausprägen müssen als in der früheren Zeit. Wobei allerdings nicht übersehen werden darf, daß die Verschiedenheit der Formquellen, die für das Werden der Frühformen des romanischen Stiles bemerkenswert war, sich in den ausgereiften Stilformen nicht ausspricht. Dafür aber haben die einzelnen klar und bewußt ausgebildeten Mittel der Darstellung und der Technik ihre größere Reife, so daß in Einzelfällen die Ausdruckskraft der flächenhaften Darstellungsmittel, der Linien, der blockhaften Körperwerte machtvoller und unterschiedlicher ist als in der Frühstufe des Stiles. Das hat seinen Grund auch darin, daß der Ausdruck des Monumentalen nicht mehr durch eine ins

Kolossale gehende Summierung von Einzelheiten erfolgt, sondern durch die innere Wucht und Größe der einheitlich gesehenen und durchgebildeten Form.

Die größere Reife und Bewußtheit in der Durchformung der Einzelheiten wie in der Geschlossenheit der Bildform bringt es mit sich, daß sich das Allgemeingültige des romanischen Stiles in einer größeren Verschiedenheit von Temperamenten aussprechen kann. Sowohl die Persönlichkeitswerte des einzelnen Künstlers wie auch das Individuelle, das sich im Stammesbewußtsein der deutschen Stämme sehr selbstsicher und eigenwillig durchsetzt, gewinnt mehr und mehr Beachtung, so daß nunmehr ein deutlicher Unterschied in der Formensprache und der Kompositionsweise der einzelnen Schulen fühlbar wird. Die norddeutsche und süddeutsche Art spricht sich aus; die sächsische, die westfälische Schule, die rheinisch-kölnische, die mittelrheinische, die fränkische, schwäbische, bayrische, sie sind durch die Bevorzugung bestimmter Formwerte, bestimmter Darstellungsweisen unter sich getrennt. Wenn die Verschiedenheit auch keineswegs so groß ist, daß die Einheit des Stiles, daß die Allgemeingültigkeit der Formgesetze des romanischen Stiles davon hat berührt werden können, so ist sie dennoch fühlbar und faßbar genug, um die Geschichte des romanischen Stiles der deutschen Plastik deutlich in die Geschichte der Kunst einzelner Stämme und Schulen zerfallen zu lassen.

Die Unterschiede beruhen auf Unterschieden der Landschaft, des Klimas, der Rassencharaktere der Stämme. Man müßte glauben, sie hätten in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts schon feste Formen angenommen. Das mag zwar der Fall gewesen sein, aber diese die einzelnen Schulen bestimmenden Merkmale genau zu benennen, ist äußerst schwierig. Denn es bestehen, wie wir schon angedeutet haben, eine Anzahl von Formkräften, die nivellierend auf die Unterschiedlichkeit der Formensprache eingewirkt haben. Nur die wichtigsten von ihnen seien in diesem allgemeinen Zusammenhang erwähnt.

Verallgemeinernd wirken alle örtlichen Formkräfte, wie sie in der Anerkennung der ebenen, zweidimensionalen Fläche, der repräsentativen Frontalgestalt in Schaustellung, dem bewegungslosen Umriß, der vereinheitlichenden Zeichnung vorliegen. Da diese Kräfte in besonderem Maße an dem Werden und der Durchbildung der Formen des romanischen Stiles beteiligt waren, kann ihre Machtstellung nicht angezweifelt werden.

Diesen örtlichen Formkräften muß auch die besondere Anschauung zugezählt werden, die aus der byzantinischen Kunst dem romanischen Stile zufloß. Es ist dies der Schönheitssinn antikisierenden Gepräges, der sich in der beweglichen Anmut der weich-fließenden Formen des Körpers und der sich darauf aufbauenden Komposition des Gewandes äußert. Im besonderen bildete sich daraus die Richtung des weichen, fließenden Stiles in der Spätzeit des 12. Jahrhunderts, die in der rheinischen Kunst zwar am frühesten und sinnenhaftesten Gestalt gewinnt, die aber auch in der sächsischen und der süddeutschen Kunst nachweisbar ist.

Von abendländischen Formquellen steht, was Macht und Dauer des Einflusses anbetrifft, an erster Stelle Frankreich, dem auch die Kunstauffassung der Maasschule zugehört. Nicht nur die nordfranzösisch-belgische Kunst ist für diesen Einfluß bedeutsam, obwohl die rheinische Kunst zweifellos den Anregungen dieses Kunstkreises viel verdankt, sondern auch Einflüsse der

südfranzösischen Kunst, die, wie die Untersuchungen Hamanns zeigen, in Süddeutschland in St. Jacob in Regensburg, im Dom zu Worms, in der Kirche in Großenlinden, endlich in Bamberg vorliegen. Es handelt sich dabei „um die südfranzösische Protorenaissance und die Anfänge einer südfranzösischen Sondergotik, mit der funktionellen Belebung aller baulichen Massen und der Verwendung der Skulptur nicht mehr im ornamental-schmückenden, sondern im repräsentativen und die Kräfte der Bauformen personifizierenden Sinne, eine Bewegung, die sich in Frankreich fast ein Jahrhundert früher vollzieht als in Deutschland“ (31).

Neben Frankreich darf die Rolle Italiens, im besonderen Ferraras, Veronas, Comos nicht überschätzt werden, obwohl bestimmende Einflüsse langobardischen Formcharakters in der Kunst des Mittelrheines, z. B. in Mainz und Speier, wie auch in Sachsen, z. B. in Königslutter gewirkt haben (32). Was die mittelrheinische Kunst anbetrifft, so sind gerade in der Bauplastik eine nicht geringe Anzahl von übereinstimmenden Formen mit Oberitalien nachweisbar (33).

Alle diese Einflüsse wirken, auf eine knappe Formel gebracht, auf ein Ziel hin. Da sowohl das Formgut des Ostens der nordisch-germanischen Anschauung fremd ist, wie ihr auch die südliche Sinnenhaftigkeit innerlich fern steht, so äußern sich diese Einflüsse in den einzelnen Kreisen und Schulen der deutschen Stämme formausgleichend und formverbindend. Diese großen, der deutschen Art fernstehenden Darstellungsweisen waren geeignet, die individuellen Verschiedenheiten in der Kunst der deutschen Stämme zu mildern. Sie bewirkten, daß das Persönliche und Eigenwillige weniger nachdrücklich und offensichtlich in das Licht herausgestellt wurde. So ist, um nur wenige Beispiele zu nennen, die Ähnlichkeit der Formensprache im neunten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts in Sachsen und in den Rheinlanden gerade in den Werken überraschend groß, in denen eine Anlehnung an die sinnlich-schönheitsvolle Formanschauung der byzantinischen und französischen Kunst vorliegt. Und das Aufkommen einer weichen und fließenden Liniensprache, die an sich dem romanischen Stilgefühl deutscher Prägung nicht entspricht, ist am Rhein wie an der Donau an die Wirkung der byzantinischen Kunst geknüpft. Dadurch, daß für das mittelalterliche Lebens- und Weltgefühl bestimmte geistige und seelische Komplexe den Charakter der Norm, der Autorität besaßen, wurden gleichsam feste Pole in den Gang der Entwicklung eingeschaltet, die ein Entgleiten des Persönlichen und Eigenwilligen erfolgreich verhinderten.

Die zeitliche Ausdehnung der Hochstufe des romanischen Stiles ist verhältnismäßig einfach und in der Abgrenzung genau festzustellen. Der Beginn fällt in die Zeit der Anerkennung der ordnungsvollen Klarheit der Komposition und der gleichmäßigen Verwendung gleichartiger Darstellungsmittel, wie sie seit der Mitte des 12. Jahrhunderts sich durchzusetzen vermochten. Damals hörte die Summierung von vielen und verschiedengearteten Formen zum Zweck eines größeren und reicheren Gesamtausdrucks auf, und an deren Stelle trat eine schöpferisch monumentale Formgestaltung, in der die Einheit und Geschlossenheit der Gesamtwirkung durch wenige, auf ein einziges Ziel eingestellte Darstellungswerte erreicht wurde. Weshalb gerade um die Mitte des 12. Jahrhunderts diese Auffassung Form und Gestalt gewinnen konnte, haben wir bei der Behandlung der Frühstufe des romanischen Stiles beobachtet. Die Parallel-

erscheinung in der Baukunst ersahen wir in der Anerkennnng des gebundenen Systems und der gewölbten Decke, die die Kunst der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts beherrscht.

Schwieriger ist es, das Ende der Hochstufe des romanischen Stiles in der deutschen Plastik zu kennzeichnen. Einmal ist keine lückenlose Kette sich aneinanderreihender Form- und Ausdruckweisen der plastischen Gestaltung wahrnehmbar, die die Kunst der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunders in folgerichtiger Entwicklung, d. h. in Anerkennung des Satzes von Ursache und Wirkung, in die Spätzeit des Stiles der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts übergehen lassen. Zum andern ist die Entwicklung auch nicht durch eine Zäsur unterbrochen. Auch die politische Lage, wie sie in der deutschen Kaisergeschichte dieses Zeitraumes wahrgenommen werden kann, bietet keinen Hinweis, der die gleitende Entwicklung in der späten Hohenstaufenzeit von Heinrich VI. zu Friedrich II. aus innerer Notwendigkeit heraus von der Zeit Friedrich Barbarossas abzutrennen geböte. Es sei denn, daß man die deutschen Thronwirren nach dem Tode Heinrichs VI. im Jahre 1198 als bedeutsam empfände. Denn „die unselige Doppelwahl des Jahres 1198 ist das verhängnisvollste Ereignis der Geschichte Deutschlands im Mittelalter, der Wendepunkt in der äußeren Machtstellung des Reiches wie in dem inneren Widerstreit zwischen Krongewalt und Sonderbestrebungen“ (34). Daß innerhalb der geistigen und seelischen Haltung der Zeit gegen Ende des 12. Jahrhunderts eine Wandlung sich vorzubereiten beginnt, ist nicht zu verkennen. Es ist die Wandlung, die aus dem neuen und anders gerichteten Lebensgefühl des frühen 13. Jahrhunderts entspringt, die in Frankreich sehr viel früher am Werke war und die dort in dem Geiste der jungen Gotik einen aller Welt sichtbaren Gestaltwandel erzwang.

Dieses neue Lebensgefühl aus Beobachtungen von Einzelfällen als bestehend nachzuweisen, würde den Rahmen dieser Untersuchung überschreiten. Deshalb sei das Gefühl, das alles künstlerische Schaffen grundlegend beeinflußt, als Wertmesser für das Neue herausgegriffen: das Raumgefühl, das sich in den Formen der Architektur am deutlichsten offenbart und das seit dem Tode Friedrich Barbarossas, also seit 1190, sich auszuwirken beginnt.

Die spätromanische Raumanschauung ist noch durchaus von dem romanischen Stilgefühl getragen. Der Stil dieser Spätstufe ist nur verständlich aus den Formen des gefestigten romanischen Stiles. Wenn dieser Stil in der Wissenschaft auch als Übergangsstil bezeichnet wurde, so ist er in Wahrheit kein Übergangs-, „vielmehr ein Mischstil, in welchem das gotische Element von außen hinzugetragen, aus der zeitlich parallellaufenden, sachlich weit vorausgeeilten französischen Baukunst entlehnt ist. Allein dieses festzustellen, genügt noch nicht: als Wesentliches kommt die beschränkende Bedingung hinzu, daß die gotischen Elemente immer nur gesondert auftreten, niemals ein zusammenhängendes System, in welchem erst sie zu wirklich ‚gotischen‘ werden würden, eingehen. Dies ist es, was den Übergangsstil von dem rein romanischen einerseits, von dem wirklich gotischen anderseits unterscheidet“ (35).

Die spätromanische Raumform bleibt nach ihrem innersten Lebensgesetz romanisch. Sie unterscheidet sich von den Ausdrucksformen des romanischen Stiles nur dem Grade, nicht dem Wesen nach. Sie unterscheidet sich nur dadurch von allen vorhergehenden Wirkungsweisen,

daß sie alle diejenigen Merkmale in sich aufnimmt und verarbeitet, die im allgemeinen Kennzeichen jeder späten und letzten Entwicklungsstufe eines Stiles sind. Diese Kennzeichen sind getragen von einer in allen Zeiten gültigen Gesetzlichkeit. Denn sie entstehen aus einer der menschlichen Seele eingeborenen Reaktion gegen Eindrücke und Wirkungen, die infolge ihrer Dauer und Stetigkeit ihre eigentliche Wirkungskraft eingebüßt haben. Eine bestimmte Raumform, bestimmte Einzelformen, bestimmte Kompositionsweisen, sie mögen in der ersten Zeit ihres urtümlich schöpferischen Daseins noch so aufreizend und gewaltig gewirkt haben, verlieren durch die Arbeit der Nachfahrenden, die diese Formen nur nacherleben und nachschaffen, an Ausdruck. Die Formen erscheinen im Laufe der Jahre matt, alt, ja veraltet. Der Wunsch keimt auf, diesen Formen einen neuen Ausdrucksgehalt zuzuführen. Solange sich ein neues Lebensgefühl noch nicht durchzuringen vermochte, kann keine neue schöpferische Formwelt entstehen. So wird das „Neue" diesen alten Formen dadurch zugeführt, daß man dort Anleihen macht, wo sich andersgeartete Anschauungen bereits durchgesetzt haben. Denn Auffrischen kann man die alte Formwelt nur durch äußerliche Bereicherung. Der Wunsch, den eigenen Formvorrat zu bereichern, zu erfrischen, macht jede Spätstufe eines Stiles zum Mischstil.

In der deutschen Kunst sind es stets die gleichen Nachbargebiete, die Anleihen hergaben. Es sind die Kunstkreise der romanischen Rasse, wie die Kunst Italiens und Frankreichs, die aus ihren näheren und natürlichen Beziehungen zur Antike der geheimen Sehnsucht nach Formbereicherung weit die Tore öffneten. So war es zur Zeit des spätromanischen Stiles, so auf dem Übergang vom spätgotischen Stil zur Renaissance, so später immer wieder; zur Zeit des Barock, zur Zeit des Rokoko.

Diese Formbereicherung als einfache Tatsache eines nunmehr größeren Formvorrates genügt, um den Zeitpunkt der Stilvollendung und der Spätstufe des Stiles erkennen zu lassen. Der Deutung des inneren Sinnes des künstlerischen Schaffens kommen wir mittels dieser Feststellung nicht näher. Dies aber ist formgeschichtlich das Entscheidende: wahrzunehmen, aus welchem Gefühl und aus welcher geistigen Einstellung heraus andere und fremde Formen Aufnahme finden. Denn da stets ein nicht geringer Vorrat fremder Formen ausgewählt und verarbeitet wird, ist es wesentlich, das Gesetz der Auswahl der Formen und die Gesetzmäßigkeit in der Einordnung und Verarbeitung der fremden Formen zu erkennen. In dem spätromanischen Stil, das werden wir an anderer Stelle zu beobachten haben, wird Auswahl wie Verarbeitung nach dekorativ-malerischen Wirkungsabsichten geleitet, d. h. nach Anschauungen, die den Raum in seiner Eigenschaft als Raum stärker betont erscheinen lassen als vordem.

In der Baukunst ist der Anbruch des spätromanischen Stiles klar feststellbar. Die Zeit, in der Grundelemente des gotischen Systems, wie das Rippengewölbe, der Spitzbogen, das Strebewerk in die romanische Raumgestaltung aufgenommen werden, kündigt das Ende der Stilvollendung, den Anfang des spätromanischen Stiles an. Um 1190, zur Zeit des Todes Friedrich Barbarossas, beginnt die Spätstufe des romanischen Stiles.

Die gleichen Merkmale eines beginnenden Gestaltwandels werden wir auch in der Plastik des romanischen Stiles zu beobachten Gelegenheit haben. In dem Augenblicke, wo die eigentliche

Formkraft des vollendeten romanischen Stiles zu erlahmen beginnt, erfolgt die Bereicherung des Formgutes durch Entlehnungen von Formen aus fremden Kunstkreisen. Auch in der Plastik können wir zur Zeit des spätromanischen Stiles von einem Mischstile reden. Es sind französische und italienische Formen, es sind byzantinische und hellenistische Motive, die nunmehr sinnlich wirkungsvoll verarbeitet werden. Zweifellos ist es schwierig, im Einzelfalle den Nachweis zu führen, daß solche fremden Formeinheiten Aufnahme gefunden haben; schwerer, als das in der Baukunst der Fall ist. Wenn aber die neue Gesetzlichkeit in der Verwendung der neuaufgenommenen Formen berücksichtigt wird, wenn die Steigerung in der Wirkung des kubischen Ausdrucks wie in dem Eindruck der dreidimensional räumlichen Schichtung als das wesentlich Neue in der Formensprache des romanischen Stiles erkannt wird, dann gilt für die spätromanische Bildnerei das gleiche wie für die Baukunst. Im neunten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts ist der romanische Stil auf seinem Wendepunkt angelangt. Daß in der Plastik die Übergänge gleitend und schwankend sind, ist nach der Kennzeichnung des Formvorrates des spätromanischen Stiles verständlich. Je nach dem Grade der Rückständigkeit der einzelnen Schulen hat die Stilvollendung nicht selten bis in das zweite Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts gewährt. Nur die fortschrittlichen Kunstkreise haben schon gegen Ende des 12. Jahrhunderts den Formgehalt des spätromanischen Stiles selbständig zu gestalten vermocht.

Die Gesetze des Kunstwollens in der Zeit des vollendeten romanischen Stiles, die während der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die deutsche Plastik beherrschten, sind verhältnismäßig einfach klarzustellen. Wenn wir in bezug auf das Relief, wie es unten ausführlich in unserer Untersuchung der Grundlagen des romanischen Stiles geschah, die beherrschende Bedeutung der Ebenenkomposition erwähnten, und zwar in der Form der Vereinzelung der Einzelform in der Ebene, wenn wir bei der Untersuchung der Einzelform, d. h. also auch der Rundplastik, die Bevorzugung kristallinisch-gesetzlicher Gebilde, aus denen sich die blockhaft starren Körper schichteten, erwähnten, so dürfen wir jetzt betonen, daß diese Gesetze zwar allgemeine Gültigkeit haben, daß aber, der Eigenart des romanischen Stiles entsprechend, die Art der Befolgung sehr willkürlich ist, so daß wir nicht von einer logisch-kausalen Formentwicklung in der Zeit des vollendeten romanischen Stiles sprechen können, sondern nur davon, daß in den verschiedenen Kunstkreisen zu verschiedenen Zeiten die leitenden Formgedanken unter willkürlicher Beimischung anderer Verwendung fanden. Die Verschiedenartigkeit der Einzelformen und der handwerklichen Darstellungsweisen verhinderte es, daß sich folgerichtig und gesetzmäßig aus den kennzeichnenden Merkmalen einer Stilstufe die ebenso kennzeichnenden der nächsten ausbildeten oder entwickelten. Dieser Vorgang einer kausal bedingten und gesetzlichen Weiterentwicklung ist in der Plastik des vollendeten romanischen Stiles jedenfalls nicht nachweisbar. So gilt für die Bildnerei das gleiche wie für die Architektur. Es gibt zwar ein System, das als Norm anerkannt wird, aber die Art und Weise der Ausführung ist in jedem Falle neu und den besonderen Bedingungen aufs genaueste angepaßt. Die Schematisierung der Formensprache tritt dadurch in bezeichnenden Gegensatz zu der persönlichen Art der Gestaltung, in der wir die Handschrift des Künstlers wahrzunehmen glauben.

Das ist eine Eigenart der Formensprache des romanischen Stiles, die das Kunstwollen der Zeit aufschlußreich beleuchtet. Denn diese Tatsache einer mangelnden Folgerichtigkeit der Formentwicklung besagt ja nichts anderes, als daß die eigentliche Formphantasie sehr stark war. Gibt es auch nur wenige Kompositionsmotive — genau wie in der romanischen Baukunst —, so gibt doch die geringe Zahl der Motive und der Darstellungsmittel genug Möglichkeiten, durch kleine und kleinste Abwandlungen der gesetzlich-gültigen Formen das Persönliche der Wirkung eindringlich zu betonen. Das feste Gefüge der vorherrschenden Stilcharaktere wird dadurch nicht berührt, wohl aber wird offenbar, daß die Formensprache des romanischen Stiles noch nicht dem Gesetz der kausalen Fortentwicklung unterstellt ist, wie etwa die Formentwicklung der griechischen Plastik oder der Gotik oder der Renaissance. Während der Zeit des romanischen Stiles hat sich diese verstandesgemäße Beobachtung der Einzelformen, wie sie der abendländischen Geistesart gemäß ist, noch nicht eingestellt, weil ein gesetzliches Verhältnis zwischen Kunstform und Wirklichkeitsform noch nicht anerkannt wird. Da die Kunstform nicht an der Wirklichkeit, an der Natur gemessen wird, kann auch eine zunehmende Beobachtung in bezug auf eine stets wachsende Übereinstimmung zwischen Kunst- und Naturform nicht statthaben. Die Einstellung, die Art des Sehens, die Abhängigkeit auch von der Natur, die abendländischem Geist und Gefühl vertraut ist, sie hatte im 12. Jahrhundert noch keine Bedeutung. Woraus sich ergibt, daß bei der Beurteilung der Kunst des romanischen Stiles die natürliche und allgemein übliche abendländische Einstellung niemals der Kunst dieses Zeitraumes gerecht werden kann.

Nehmen wir mit Recht an, daß der vollendete romanische Stil der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts des Korrektivs der Wirklichkeit und der Natur entbehrt, daß infolgedessen auch eine logische und kausal bedingte Formentwicklung nicht wahrnehmbar ist, so muß der Formwandel, den wir beobachten können, andere Ursachen haben. Sie gilt es nunmehr festzustellen.

Wenn nicht äußere Gründe durch immer größere Annäherung an vorbildliche Formen einen Formwandel bewirken, so wird wohl nur aus innerer Notwendigkeit ein Gestaltwandel erzwungen. Das heißt dadurch, daß ein „Wirklichkeitsbegriff" Geltung hat, der anderen Voraussetzungen unterliegt als der, den wir seit der Kunst der Gotik und der Renaissance allein kennen. Der mittelalterliche Mensch gibt dem sinnlich Gegebenen, dem Sichtbaren, der sogenannten Wirklichkeit einen anderen Wert als wir heute. Dem anders Gearteten, dem Unsichtbaren, Unsinnlichen, Glaubensmäßigen gibt er den Vorzug nach dem Worte Pauli: „Wir, die wir nicht sehen auf das Sichtbare, sondern auf das Unsichtbare." „Allein dieses ‚Sehen auf das Unsichtbare' kann entweder nur in den höchsten, klarsten Regionen des Gedankens oder wiederum in den tiefsten, dunkelsten des Fühlens ein so bildloses Wissen, Haben, Erfahren werden, wie es uns im mystischen Erkennen und Erleben Gottes gegeben ist. In der Regel bedarf diese unsichtbare Welt der sichtbaren, mit all ihrer Formenmannigfaltigkeit, Buntheit, Schöne und bemächtigt sich ihrer teils zur naiven Ausmalung ihrer raumlosen Räume mit irdisch-überirdischen Gebilden, teils zur Deutung und Symbolisierung der Vorgänge und Mittel, um sich

aus der dinglichen in jene ‚höhere' Wirklichkeit emporzuschwingen und darin dauernd zu befestigen" (36).

Für diese „höhere Wirklichkeit", die nicht im Sichtbaren, nicht im Diesseitigen wurzelt, lebt der mittelalterliche Mensch. In ihr finden wir die Ursache des wunderlich unlogischen Formwandels in der Plastik des reifen romanischen Stiles. Das Erlebnis dieser „höheren Wirklichkeit" wird um so gewaltiger und tiefer sein, je unmittelbarer das Seelische, das Geistige, das Absolute der unsichtbaren, der überirdischen Welt fühlbar gemacht wird. Das geschieht durch gesteigerte Eindringlichkeit der Wirkung. Sie zu erreichen, erscheint notwendig. Die Wege zu diesem Ziele kennzeichnen die „Entwicklungsgesetze" des Formwandels, den die Kunst des reifen romanischen Stiles durchzieht. Monumentale Größe und Versinnlichung des Ausdrucks, gesteigerte Straffheit und Anspannung des Ausdrucks, sie wirkt sich aus in der gestraffteren und größeren Raumgestaltung des reifen romanischen Stiles, in der Baukunst wie in der monumentalen und straffumrissenen Formung der Körpergebilde der Plastik.

Obwohl auf der Hochstufe des romanischen Stiles einer verhältnismäßig geringen Zahl von reliefplastischen Werken eine sehr bedeutende Zahl rundplastischer Schöpfungen gegenübersteht, sei an erster Stelle das Relief untersucht. Für die Mitte des 12. Jahrhunderts sollen die Stilmerkmale von einem Werke der Magdeburger Gießhütte sowie von dem Altarnischenumbau des Erfurter Domes abgeleitet werden, während für die Anschauungen vom ausgehenden 12. Jahrhundert der Marienaltar der Benediktiner-Klosterkirche in Brauweiler sowie die Chorschranken in St. Michael in Hildesheim und in der Liebfrauenkirche in Halberstadt dienen sollen. Wenn man auch nicht sagen kann, daß diese Reliefs als Grundlage allbekannter und allgemeingültiger Typen angesehen werden dürfen — etwas Derartiges gibt es für die Formanschauung des romanischen Stiles nicht —, so ist doch die Annahme richtig, daß sich in diesen Werken die größere Zahl der wichtigsten Formmerkmale des reifen romanischen Stiles vereinigt, so daß die Untersuchung doch auf einer breiteren Basis steht, als es scheint.

Neben der Reliefgestaltung deutschen Formgepräges muß, soll das Bild der deutschen Plastik vollständig sein, auch die französische Reliefauffassung in aller Kürze skizziert werden, wie sie sich in den Relieftafeln der großen rheinischen Schreine zu erkennen gibt. Denn diese andersgeartete französische Formgesinnung hat auch Eingang in die deutsche Kunst gefunden, wenn auch unter selbstbewußter und selbstsicherer Umbildung in die deutsche Gestaltungsweise.

Sicher datierte Werke sind in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts sehr selten. Dadurch stößt die Klarlegung des Entwicklungsvorganges auf größte Schwierigkeiten. Allein es gibt doch eine genügend große Zahl ziemlich genau bestimmbarer Werke, so daß die Formanschauung des vollendeten romanischen Stiles gedeutet werden kann.

Der Umbau einer Altarnische im Dom zu Erfurt ist schon der Frühstufe des romanischen Stiles entwachsen (Taf. XXIII, XXIV). Ein Vergleich mit den Reliefkompositionen der Erztür der Sophienkirche in Nishni-Nowgorod, deren Entstehung in einer Magdeburger Gießhütte in den Jahren von 1152—56 gesichert ist, zeigt so große Übereinstimmung der Formensprache,

daß die Erfurter Stuckarbeiten unbedenklich der Mitte des 12. Jahrhunderts zugewiesen werden können (Taf. XIX).

Dargestellt ist an der Stirnseite des tympanonähnlichen Umbaus Christus in Halbfigur, zu den Seiten die Standfigur des hl. Eoban und Adolar und unter ihnen die kleineren stehenden Gestalten von je vier nebeneinandergereihten Heiligen.

In ikonographischer Beziehung fällt vor allem die strenge Gliederung und Verteilung des Bildinhaltes auf. Nichts mehr erinnert an die große und einheitliche Geschlossenheit der Bildform des 11. Jahrhunderts, in der die Verknüpfung aller szenischen Inhalte zu einem harmonischen Ganzen als ebenso natürlich wie notwendig empfunden wurde. Die Vereinzelung der vereinzelten Gestalten ist in auffälligster Form künstlerisches Grundgesetz. Die bewegungslose Starrheit der Körper, deren Umrisslinien fast gerade in der Lotrechten verlaufen, ist so weit getrieben, daß auch nicht die leiseste Andeutung durch Bewegung, Linie, Massenverteilung, Richtungsachse wahrzunehmen ist, derzufolge die einzelnen Gestalten sich zur Bildeinheit würden zusammenschließen müssen. Im Gegenteil. Man darf sagen, alles ist geschehen, um die Vereinzelung, die Absonderung, die Trennung der Figuren so auffällig wie möglich zu machen. Selbst die in der unteren Zone stehenden vier nebeneinander gereihten Heiligen sind, auf der rechten Seite besonders nachdrücklich, fast ohne daß sich die geraden Umrißlinien berühren, als erstarrte Blöcke, ohne jede Beziehung zueinander, vor die Rückfläche hingestellt. Ein Steinbalken, der aus dem ebenen Grunde in der Höhe ihrer Köpfe hervorragt, ist der Boden, auf dem die Gestalt des Eoban und Adolar steht, so daß auch in der Teilung des Bildfeldes von unten nach oben die Scheidung in getrennte Einzelheiten als Grundsatz deutlich wahrnehmbar wird. Die Auffassung, die in dem Xantener Bronzereliquiar die Eingliederung der Einzelfiguren in umschlossene Rahmenfelder erzwang, ist hier noch um einen Schritt weiter getrieben. Dieser Schritt wurde möglich, weil nunmehr alle Figuren ausnahmslos als reine Frontalfiguren gebildet sind.

Wodurch aber, so muß man fragen, wird die Einheit der Bildwirkung erreicht? Oder hat dieses Grundgesetz der Kompositionsform des reifen romanischen Stiles zur Folge, daß nur Einzelgestalten gebildet werden, die beziehungslos und daher scheinbar zufällig auf ein und derselben Grundebene stehen? Dem so sehr geregelten und strengen Formsinn des romanischen Stiles entspricht nur denkbar festeste Geschlossenheit der Komposition, die sich im romanischen Stil am klarsten in dem Verhältnis von Ebene und Raum ausspricht.

Den künstlerischen Eindruck des Erfurter Werkes beherrscht vollständig das neue Verhältnis zu Ebene und Raum, das in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts sich auszubilden begann und das bis zum Ausgang des romanischen Stiles Geltung behalten sollte.

Dieses neue Verhältnis zu Ebene und Raum spricht sich am klarsten aus in der scheinbaren Wiederherstellung der Grundebene. Was schon auf dem Großkomburger Antependium in Erscheinung trat, ist hier wie in den Gröninger Chorschranken, wie in den kölnischen Reliefs der achtziger Jahre, wie in den sächsischen Arbeiten vom Jahrhundertende beherrschendes Gestaltungsgesetz. Die Grundebene hat ihren Flächencharakter wiedergewonnen. Sie ist die den

Raum nach der Tiefe zu abgrenzende Wand. Diese Grundfläche ist, trotzdem ihre Wiederherstellung als Grundebene nicht in Zweifel gezogen werden kann, nicht die eigentliche Bildebene, auf der sich, in selbstgewählter Gebundenheit an die Fläche, die Szene abrollt, wie das in der karolingisch-ottonischen Kunst der Fall war, als man der ebenen Grundfläche den Charakter des Raumes zu geben vermochte. Sondern die Grundfläche ist tatsächliche Wandfläche, die eine Szene, die sich vor ihr im wirklichen Raume abspielt, nach der Tiefe zu begrenzt. Deshalb können die Figuren auch nicht von gravierten Umrißlinien eingerahmt sein, die die Einzelgestalten in die Fläche binden und damit die Fläche zur eigentlichen Bildebene machen. Vielmehr sind die Umrisse der Figuren so, daß die Körperformen sich rundplastisch von dem Grunde loslösen, was in den vier Heiligen des Erfurter Reliefs in aller Deutlichkeit zu sehen ist, ebenso wie in den späteren Arbeiten des reifen romanischen Stiles. Diese Loslösung besagt, daß der ebene Grund zwischen den Figuren nunmehr ersetzt ist durch den Raum zwischen den Figuren. Das eigentliche Bildfeld ist der Raum, die schmale Raumzone, die abgegrenzt wird durch die Grundfläche als Rückwand und die oberste Schicht der Figuren als Vorderwand. Die Durchführung der kubischen Vollräumigkeit der Einzelfigur, dies eigentliche Ziel der deutschen Plastik des romanischen Stiles, ist damit zum Abschluß gelangt. Denn diese reine Dreidimensionalität der plastischen Körper bestimmt von nun an sowohl die Rundplastik wie auch jedes Kompositionsmotiv des Reliefs. Die einschneidende Bedeutung dieser künstlerischen Auffassung, die sich in diesem neuen Verhältnis von Ebene und Raum ausspricht, soll uns die Beobachtung der Wirkung der Figuren im einzelnen wie als Komposition zeigen.

In der Formgestaltung der einzelnen Figuren sehen wir deutlich den unmittelbaren Anschluß an die Entwicklung, die wir in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts wahrgenommen haben. Die breite Flächenansicht der Figuren rührt davon her, daß auch die Verbindung zwischen den einzelnen Teilen, namentlich in den Gelenken, flächenwirkend aus der Körperrundung in die Ebene projiziert erscheinen soll. Daher die merkwürdig erstarrten Bewegungen, die den Mangel jeder nahsichtig-taktischen Beobachtung erklären. Vielleicht ist die Befangenheit in der Wiedergabe der sitzenden Einzelgestalt das Kennzeichnendste, insofern als nur ein Sitzmotiv erlaubt erscheint: das der sitzenden Frontalfigur, wie sie in der Erfurter Madonna oder dem Gröninger Christus gegeben ist. Hier sind die Einzelformen aus senkrecht aneinandergefügten zylindrischen Blöcken zusammengesetzt (Taf. XXII). Gelegentlich wird auch eine Verschiebung der Oberschenkel vorgenommen, derzufolge das eine Bein fast in die Profilstellung in die reine Ebenenkomposition eingefügt wird, während das andere die Frontalansicht beibehält. Auf diese Weise, was in den Aposteln der Chorschranken aus Kloster-Gröningen deutlich wird, ein Mittelding schaffend zwischen der Entfaltung der Formen auf der ebenen Grundfläche und der Ausbildung der kubischen Vollräumigkeit im eigentlichen Bildraume. Daß aus dieser Zwiespältigkeit des Formwillens der Eindruck des Plumpen, Rohen, des Leblosen, Erstarrten erwachsen kann, ist verständlich, zumal auch die Behandlung von Einzelheiten zwischen skizzenhafter Andeutung und kleinlicher Durchformung hin- und herschwankt. Die Haare sind

als weiche Masse behandelt, an der Oberfläche durch impressionistisch abgesetzte kurze Strichlagen malerisch in optische Flächenschichten zergliedert. So in den Gröninger Chorschranken und der Korssunschen Tür in Nishni-Nowgorod. Oder es sind einzelne Haarbüschel, schneckenartig gerollt, in aufgelockertem Umriss im malerischen Gegensatz von Hell und Dunkel gegeneinandergestellt, wie in den Elfenbeintafeln in London und Köln (Taf. XLII, XLIII). Oder die Masse des Haares ist in eine gleitende Wellenbewegung versetzt, durch gleichmäßige Hebung und Senkung der Flächen, die durch parallele Linien oder Rillen senkrecht zum Stirnansatz des Haares optisch bewegt erscheinen, wie in Kloster-Gröningen und Nowgorod. Dieses optisch-malerische Element, das auch in den tiefen Bohrlöchern der Pupillen oder in den starren kreisförmigen Gravierungen der Augäpfel sich ausspricht, tritt auch in der Weichheit der Faltenstege und den schummernden Zwischentönen der Faltenlöcher der Erfurter Madonna zutage. Diese optisch-malerische Fläche schafft sich ein anderes Ausdrucksmittel in den Gröninger Chorschranken dadurch, daß eine glänzende Polierung der Oberfläche einzelne Flächen bevorzugt sein läßt, wodurch Licht und Schatten den Flächen wirkungsvoll verbunden wird. Das alles gilt nur für bestimmte Wirkungen von Einzelformen. Denn im ganzen gesehen ist jedes Motiv, das eine kompositorische Aufgabe zu erfüllen hat, in feste, ungegliederte Umrisse gefaßt, derart daß die Wirkung ganz und gar auf den Eindruck des Massigen gestellt ist. Die Gliederung des Gewandes hat eine Selbständigkeit erreicht, die auf die Körperformen keinerlei Rücksicht zu nehmen hat, so daß es große und scharf umgrenzte Flächeneinheiten sind, die, in denkbar einfachster und klarster Verbindung, die Einzelfigur als geschlossenes Ganze entstehen lassen. Dieses einen inneren Gegensatz offenbarende Streben nach gewaltiger Massigkeit, nach abgezirkelter Klarheit der Einzelformen, nach malerisch-optischer Flächenbehandlung weniger verstreuter Einzelheiten ist ein klares Sinnbild des Wesens dieses Stiles, der, sich an die ebene Fläche gebunden erachtend, mehr und mehr in die der abendländischen Geistesart gemäße Anschauung eines sinnlich faßbaren Raumeindrucks zu gelangen trachtet. Das Erwachen der Eigenart des abendländischen Denkens, Fühlens und Sehens spiegelt sich in dieser Mischung verschiedenartigster Strebungen deutlich wieder.

Was die Komposition der Figuren anbetrifft, so wird die strengste Form der reinen Ebenenkomposition bevorzugt: die symmetrische Zentralkomposition neben der der einfachen Reihung. Beide Arten sind in der Erfurter Darstellung vertreten; beide sind auch in den Gröninger Chorschranken wirksam. Daß es schwer war, diese an der Peripherie von einer schattenden Furche umzogenen Einzelfiguren, die sich unmittelbar aus der ebenen Grundfläche emporheben, zur Bildeinheit verwachsen zu lassen, leuchtet ein. Diese Wahrnehmung wird noch deutlicher, wenn man die willkürlich ungegliederten Reliefkompositionen betrachtet, die die Korssunschen Türen von 1152—56 aufweisen (Taf. XIX). Diese fast irrational wirkenden Reliefkompositionen, die auch in Einzelfeldern der Haupttür von San Zeno in Verona vorkommen, wirken wie ein letztes Sichaufbäumen gegen die Erstarrung der Formen zu kristallinisch-gesetzlichen Gebilden. Ein leises Gefühl für die szenische Geschlossenheit der einer einheitlichen Bildform sich unterordnenden Einzelformen aus der Kunst des 11. Jahrhunderts hat diese dualistischen

Kompositionen geschaffen, die wie ein letzter Nachklang der letzten geschlossenen Szenendarstellung sind, der Kreuzigung der Externsteine von 1115. Und dennoch, betrachtet man die einzelnen Tafeln, indem man sie in die Anschauung des Zeitstiles um 1150 einordnet, so fällt deutlich der Versuch auf, mit der Subordination der Formen unter einen einzigen Bildgedanken die Koordination der romanischen Kompositionsform zu verbinden, so in der Darstellung der Heimsuchung und der Flucht nach Ägypten, in der die Frontalfigur der auf dem Esel reitenden Madonna die Bildmitte ungefähr betont, wie auch in der Darstellung der Himmelfahrt des Elias, wo die Hand Gottes und die am Boden liegende Gestalt die innere Wendung zur symmetrischen Zentralkomposition andeuten könnte.

Diese Bildfelder, in denen nicht die strenge kristallinische Gesetzlichkeit des Formaufbaues des reifen romanischen Stiles herrscht, zeigen uns deutlich den Weg, den der romanische Künstler wählte, um einer Vereinheitlichung des Bildgedankens nahe zu kommen. Er umgrenzt nämlich die einzelnen Bildtafeln derartig massig mit wuchtendem Rahmen, daß der Eindruck des Rahmens alle vor die ebene Grundfläche gestellten Formen zur Einheit der Wirkung zusammenfaßt. Der Mangel an geeigneten und überzeugenden Kompositionselementen hat zu diesem Ausweg, zu diesem kompositorischen Hilfsmittel geführt.

Daß dem so ist, zeigt ein Blick auf Bildlösungen anderer Art. So konnte der ottonische Künstler, der um 1120 die Augsburger Bronzetür schuf, auf den Rahmen verzichten, weil in den nuancenreichen Bewegungen dieser hellenistisch-organisch wirkenden Einzelgestalten alle Richtungsachsen zu einem großen einheitlichen und zügigen Gesamtbilde zusammenfließen. In der Gnesener Domtür von 1160 ist jedoch schon in die szenischen Darstellungen die Gesetzmäßigkeit der Reihung und der Zentralisation so sicher verwoben, daß die Reife des romanischen Stilgefühles die Einheit der Bildform gewährleistet, wenngleich die breiten, reichgeschmückten Rahmenleisten der Gnesener Tür diese Wirkung zweifellos unterstützen.

In diesem Zusammenhang erscheinen die Rahmen der Bildfelder für die Stilstufe um die Jahrhundertmitte von äußerster Wichtigkeit. Das geht auch hervor aus der sorgsamen Bearbeitung, die sie erfuhren. Die Umrahmung der Altarnische mit der thronenden Madonna in Erfurt, der Gröninger Chorschranken, der Korssunschen Türen, des Stuckreliefs der Bußkapelle und der Stuckumrahmung des Grabsteines der Äbtissin Hedwig in St. Cyriaki in Gernrode ist zur Vereinheitlichung des Bildeindrucks ebenso notwendig wie die kubische Vollräumigkeit der Einzelgestalten. Denn nur durch diesen Rahmen und sein gegliedertes und festes Gefüge wurde es möglich, die Vereinzelung der Einzelfiguren auf der ebenen Grundfläche so weit durchzuführen, daß jede Gestalt wirklich als für sich daseiend statuarischen Charakter annehmen durfte. Diese kompositorische Bedeutung des Rahmens geht auch aus seinen Schmuckformen hervor. In Erfurt ist es ein plastisch streng betonter Kugelfries, der die innere Seite des Bildfeldes umrahmt. Ein breiter mächtig vorgewölbter Rundstab mit einem palmettartigen Blattmotiv, das von einem breiten Bande so umwickelt wird, daß jedes Blatt für sich in dieses umrahmende Band eingesponnen erscheint, rahmt die Außenseite des Bildfeldes ein. Die obere Rahmenleiste in Gröningen besteht aus einem Wellenbande mit Palmettranken und Kugeln;

der Rahmen der Bildfelder der Korssunschen Türen weist reich verschlungenes Bandwerk auf, das, klar und deutlich abgesetzt, in Muster zerlegt ist, die, wie in allen bisher erwähnten Ornamentierungen, nach dem Gesetz der unendlichen Reihung aneinandergegliedert sind. Berücksichtigt man, daß in den Werken der Goldschmiedekunst diese Rahmen aus farbenleuchtenden Emailplatten oder trennenden Pilastern und Säulchen hergestellt wurden, die alle kleine aneinandergereihte, gleichmäßige Muster aufweisen, kann der Sinn und die Bedeutung dieses Darstellungsmittels des Rahmens nicht mehr zweifelhaft sein.

Der Kugelfries, das Bandwerk, die Rosettemuster der Emails zeigen, daß eine bewußte Abweichung von dem gleitenden Weiterrollen der Ranken in zügiger Formeinheit angestrebt ist. Man will das einzelne Formmotiv vereinzelt neben das andere treten lassen, wie es im Kugelfries, im Rundbogenfries, im Konsolenfries, im Rosettenmuster, im Dreipaß-, im Vierpaßfries zu Tage tritt. Aus dieser Absicht nach Vereinzelung und Klarheit der Formmotive erklärt sich die schwerfällige Rankenführung, die des inneren Flusses entbehrt, die die Gröninger Chorschranken umrahmt. Dieses schwerfällige Stocken in der Bewegung ist für alle Flächenmuster des romanischen Stiles kennzeichnend. Es ist die Grundabsicht des romanischen Stiles, die hier wirkt, nämlich die bewußte Vernachlässigung der die Teile untereinander verbindenden Ebenenbeziehungen, die dem Grundsatz der kubisch-räumlichen Vereinzelung der Einzelformen entspricht.

Wenn sich so, wie nicht anders zu erwarten, in dem Schmuck der Rahmenformen das Kunstwollen des romanischen Stiles klar ausspricht, so ist auf den ersten Blick nicht einzusehen, wie diese Ornamentierung des kubisch-plastischen Rahmens der Vereinheitlichung des Bildinhalts dienen könnte. Eine entwicklungsgeschichtliche Untersuchung des Formwandels des Ornaments soll diese Frage klären helfen. Schaltet man die Umrahmung der Elfenbeintafeln von dieser Untersuchung aus — die Art und Weise, wie das lebensvoll organisch durchfühlte Blattwerk der Anschauung des 11. Jahrhunderts in die optisch-illusionshaft wirkende Raumtiefe des Grundes hineinführt, gestattet dies —, so darf man sagen, daß in der Kunst des 11. Jahrhunderts diese Rahmung des romanischen Stiles kaum vorbereitet wird. Die goldene Altartafel des Aachener Münsterschatzes hat einfachste, klar profilierte, schmale Rahmenleisten, wie sie auch die eigentlichen Umrahmungsformen des Basler Altarvorsatzes Heinrichs II. im Cluny-Museum in Paris zeigen. Denn der reiche Schmuck der freien Flächen dieses Altarvorsatzes darf keineswegs als Rahmen gelten. Die Bernwardstür des Hildesheimer Domes verzichtet so gut wie ganz auf Einfassung der Bildtafeln ebenso wie die Reliefs in Brauweiler, in St. Mauritz in Münster i. W. wie in den Exsternsteinen. Das alles bedeutet eine folgerichtige Anerkennung der in der karolingisch-ottonischen Kunst herrschenden Einbettung der Figuren in eine optisch wirkende Fläche, die deshalb häufig nach der Raumtiefe zu muldenförmig ausgehölt wurde. Von der oberen Schicht des Reliefs wurde in die Raumtiefe hineingearbeitet.

Eine Ausnahme macht die Tür von Maria im Kapitol, die wohl der einheitlichen Anlage des Annonischen Baues der mittleren Zeit des 11. Jahrhunderts angehört. Sie mag bei der Weihe der Kirche durch Erzbischof Anno im Jahre 1065 fertig gewesen sein. Hier zum

ersten Male keimt das Gefühl für den Wert und vielleicht auch schon für die künstlerische Notwendigkeit der Rahmenform und ihres Schmuckes auf. Nun ist für die Verschiedenheit der Stilanschauung des 11. und der Mitte des 12. Jahrhunderts nichts bezeichnender als das Verhältnis zu Ebene und Raum hier und dort. Der Rahmen der Kapitoltür besteht aus vier wichtigen Einheiten: aus dem malerisch-optisch behandelten durchgleitenden Kugelstab innen, dem durchflochtenen, die Raumschichten fast perspektivisch aufklärenden breiten Bandwerk der Mitte und endlich der Wiederholung des Kugelstabes an der Außenseite. Als viertes haben zu gelten die massigen, in weichlichen Oberflächenschein getauchten, mächtigen Knöpfe, die als trennende und gliedernde Akzente auf den Flechtbändern der Längsseiten der Rahmen aufsitzen. Das Wesentliche tritt unverkennbar zutage: eine einheitlich zusammenhängende Oberfläche des Rahmens ist nicht vorhanden, ja sie ist absichtlich durch die verschiedenartigen Höhen der Oberflächenschichten zerstört. Desgleichen darf man sagen, daß es eine einheitliche Grundebene nicht gebe. Denn durch die perspektivische Wirkung der durchflochtenen Bandornamente wird auch die Rückfläche als in einer stets andern Ebene liegend gekennzeichnet. Weder führt der Weg zur Klarheit der zu erfassenden Formzusammenhänge von der Oberschicht in die Tiefe noch auch von der Tiefe in die oberste Raumschicht. Es besteht vielmehr ein malerisch-illusionistisches Hin und Her innerhalb der Hell-Dunkel-Beziehungen des Raumes. Es wird mit dieser optischen Einstellung die Sehweise, die für die Aufnahme des Bildfeldes notwendig ist, vorbereitet. Denn auch im Bildfelde, das beweist die Architektur des Grundes klar, wirken die optisch-malerischen Beziehungen des Raumes, insofern die taktisch-optische Auffassung der Formen auf die Klärung der Tiefenveränderungen im Raume eingestellt ist. Was demnach noch als Ebene und Fläche wirken könnte, vermag nur als optisch-farbige Ebene zu wirken.

Dennoch ist diese Rahmenform für die romanische Stilgesinnung anregend gewesen. Denn mit der Breite des Rahmens, der Reichhaltigkeit des Schmuckes, der Beziehung seiner Form zur Formensprache des Reliefs ist der Weg in die Anschauung des romanischen Stiles geöffnet, ist die künstlerische Aufgabe des Rahmens, den Bildformen die vereinheitlichende Geschlossenheit einer einheitlichen Komposition zu verleihen, schon ausgesprochen. Es bedurfte nur der Umbildung der Formmerkmale optisch-malerischen Charakters in solche von taktischer Flächenbetontheit, um die kubische Vollräumigkeit des abgrenzenden und den Bildstoff einheitlich zusammenhängenden Rahmens des romanischen Stiles zu schaffen.

Diese Gestaltung des Rahmens vervollständigt das Bild, das wir von der Raum- und Körperanschauung des reifen romanischen Stiles gewonnen haben, und das wir nunmehr zusammenfassend so beschreiben können. Die Einzelfiguren erheben sich unmittelbar aus der ebenen Grundfläche. Sie sind mit der breiten Fläche des Rückens an die Grundfläche angeheftet, obwohl die tiefen Schattenfurchen der Umgrenzung den Figuren den Eindruck der kubischen Vollräumigkeit verleihen. Die Einzelfiguren sind zumeist gleich weit vor die Rückfläche vorgetrieben, so daß die oberste Körperschicht zusammen mit der einheitlich verlaufenden obersten Schicht des Rahmens in einer Ebene, der vorderen Bildebene, liegen. Zwischen

dem Grunde, der in seinen Ausschnitten zwischen den Figuren keine eigentlich künstlerische Aufgabe zu erfüllen hat — er dient nur als begrenzende Rückwand — und der obersten Schicht des Rahmens liegt nunmehr der eigentliche Schauplatz der Darstellung. In dieser schmalen Raumzone ist die Einzelfigur der Träger von Handlung und Ausdruck.

In isolierter Vollräumigkeit ragt sie aus dem Grunde in die wirkliche und zugleich künstlerische Raumzone hinein. Deshalb ist die Grundfläche nicht mehr wie im 11. Jahrhundert eine optische Fläche, sondern eine taktische Fläche. Sie hat die Aufgabe, den Einzelgestalten einen festen Rückhalt zu geben, von dem aus sie sich mehr und mehr in den Raum hinein vorwagen können, bis die volle Ausdruckskraft des Körpers im Raume erreicht ist. Diese Loslösung aus der Gebundenheit an die taktische Rückfläche und die Durchformung der Einzelfigur zur Schwerkraft wirkenden kubischen Vollräumigkeit ist das Ziel, das in der Zeit der Stilvollendung von der Mitte bis zum Ende des 12. Jahrhunderts in wechselnden Formen und Gedanken erstrebt wurde.

Nach dem Gesagten wird es nicht schwer sein, das Relief des ausgehenden 12. Jahrhunderts zu kennzeichnen. Die Reliefs der Chorschranken in Gustorf, die in den Turm der Kirche eingemauert sind, der Marienaltar der Kirche in Brauweiler, der nach dem Umbau der Kirche in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wohl kurz vor 1200 fertiggestellt wurde, endlich die Chorschranken Adelogs in St. Michael in Hildesheim, die jedenfalls erst nach 1193 entstanden sind, sowie die Chorschranken in Halberstadt, die der gleichen Zeit angehören, seien zur Stilbestimmung herangezogen (Taf. LXVI, LXVIII, LXIX, LXXIX, LXXX).

Das Gemeinsame dieser Reliefs ist die völlige Gleichartigkeit in der stofflichen Bearbeitung des Bildinhaltes. Wenn in dem schon früher erwähnten Tympanon von St. Cäcilien in Köln eine geschlossene Bildwirkung noch deutlich erstrebt ist auf Grund der gleichen Kompositionsgesetze, wie sie in Erfurt und Gröningen nachweisbar waren, wenn des weiteren in dem reliefplastischen Schmuck des Daches des Maurinusschreines des Meisters Fridericus in St. Maria in der Schnurgasse in Köln um 1180 in den breiten Vierpaßumrahmungen aus Email biblische Darstellungen erzählt werden, derart, daß einer betonten Mittelgestalt zwei Seitenfiguren nebengeordnet werden, so ist diese Art der Bildwirkung nunmehr völlig aufgegeben. Statt dessen sind Einzelfiguren in Einzelrahmen in stärkster kubischer Vollräumigkeit dargestellt. Die Größe dieser Einzelfiguren ist ungefähr gleich der Höhe der Reliefplatte. Nur notdürftig und fast wider Willen werden die Einzelfiguren zueinander in Beziehung gebracht, wie etwa in den Gustorfer Chorschranken, in denen bei der Darstellung der drei Frauen am Grabe Christi jede der drei Gestalten wie auch der auf dem Sarkophagrand sitzende Engel in eine Nische mit vorgelegten Dreiviertelsäulen mit Würfelkapitälen, auf denen die Arkadenbogen aufliegen, eingeordnet ist. Über die architektonische Umrahmung der Nische vermögen die Figuren nur durch auffällig betonte seitliche Richtungsachsen, die in der Bewegung des Körpers wie in der Kopf- und Blickrichtung gegeben sind, hinwegzuwirken, so daß durch dieses rein plastische Bewegungsmotiv von dem Engel zu den Frauen und von den Frauen zum Engel eine Beziehung der Figuren untereinander hergestellt wird. Die Vereinzelung der Einzelfigur in umrahmten

Bildfeldern auf der ebenen Fläche als Rückwand wirkt in den Chorschranken in Hildesheim und Halberstadt wie auch in den Chorschranken des Domes in Trier noch auffälliger. Wenn in dem Tympanon von St. Pantaleon in Köln im Kölner Kunstgewerbemuseum wie auch in dem Marienaltar in Brauweiler, ja selbst noch in dem Altaraufsatz von Oberpleis auf die Einbindung der einzelnen Gestalten in Sonderrahmen verzichtet wurde, so ist die Trennung der Einzelgestalten voneinander doch grundsätzlich in aller Klarheit durchgeführt, so daß auch für diese Werke der gleiche Grundsatz der Isolierung der Einzelfigur gilt (Taf. LXIV, LVII, XCVII).

Berücksichtigt man, daß selbst bei der szenischen Darstellung der Gustorfer Chorschranken die trennenden Arkaden auf vorgezogenen Säulen jede Vereinheitlichung der Komposition zum Zwecke einer geschlossenen Bildwirkung unmöglich machen, berücksichtigt man, daß diese weitgehendste Vereinzelung der Einzelgestalt auch in der Elfenbeinplastik der Zeit wirksam ist, so muß man annehmen, daß das Kunstwollen des ausgereiften romanischen Stiles diese Bildform trotz der Verarmung an Bildgedanken, die sie zur Voraussetzung und zur Folge hat, als die dem Lebensgefühl der Zeit einzig entsprechende bewertete. Die Ursachen, die auf alle Vorteile einer einheitlich geschlossenen szenischen Bildform verzichten ließen, müssen sehr stark gewesen sein, das Neue, das an die Stelle des Alten treten sollte, mußte wohl voll des bestrickenden Reizes sein, um diesen Verzicht zu bewirken.

Der Verzicht wird verständlich aus der allgemeinen Zielsetzung, die wir schon im Beginne des romanischen Stiles beobachten konnten und die nunmehr ihre Erfüllung findet. Aus der an die ebene Grundfläche gebundenen plastischen Form war die vollrunde kubische Einzelgestalt geworden, die klar und deutlich vor die Rückfläche tritt. Das Körper- und Raumgefühl des romanischen Stiles hat nichts anderes erstrebt als diesen vollrunden, von Licht und Luft umflossenen plastischen Einzelkörper, der nur durch seine raumfüllende Masse wirkt. Wie in den mächtigen fast würfelförmigen Raumeinheiten, die in scharfer Trennung und Gliederung der nebeneinander geordneten gewölbten Joche der spätromanischen Basilika die Einheit der Raumwirkung durch Aneinanderreihung der mächtigen Raumkörper der Travée gewonnen wurde, so wird in der Plastik die Einheit der Bildform durch eine gleichgeartete Aneinanderfügung von mächtigen, isolierten Körperblöcken erzwungen. Die Tiefenwerte des Raumes wie das allseitige Erfülltsein der dreidimensionalen Körpermasse wurde als das Erste und Wesentlichste gewertet. Nur dieses galt es darzustellen. Denn das bevorzugte Ziel des reifen romanischen Stiles ist die statuarische, d. h. die vollrund plastische Körpergestaltung schlechthin.

Nach Erreichung dieses Zieles um die Jahrhundertwende blieb dem spätromanischen Stil in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts nur noch die eine Aufgabe übrig, den Raum zwischen den Gestalten darzustellen, d. h. die Raum- und Körperbeziehungen sichtbar zu machen, denen zufolge die Einzelkörper als in einem einzigen Raume sich bewegend erscheinen. Damit wurde die Bahn für alle folgende Entwicklung abendländischer Raumgestaltung frei. Denn die Vorstellung eines Einheitsraumes setzte diesen Raum als das Maßgebende und Einheitbewirkende fest. Dieser Einheitsraum ist der klärende und lösende Gedanke, der der abendländischen

Geistesart und Sehweise gemäß ist und der seitdem aus der Entwicklung der abendländischen Kunst nicht mehr verschwand.

Das Verhältnis zwischen Grund und Figur zeigt demnach in dem vollendeten romanischen Stil jene klare Zielsicherheit, die aus der rücksichtslosen Beschränkung auf eine einzige künstlerische Absicht erwächst. Es bestimmt sich daraus nunmehr ohne Schwierigkeit die Formensprache der Einzelfigur.

Wenn um die Mitte des 12. Jahrhunderts die Figuren noch ein wenig breitgequetscht, an die Rückfläche angeheftet, aus der Rundform in die Fläche projiziert erscheinen, so werden gegen Ende des Jahrhunderts die wechselseitigen Raumbeziehungen nach der Tiefe zu bewertet. Das heißt, es werden von der Rückfläche aus nach vorne in den Raum hinein alle Formen betont, die für das Nacheinander der Tiefenzonen des Raumes aufschlußreich sind. Die Stellung der Füße auf dem Boden, die verschiedenen Bewegungsmotive der Beine, die Überschneidungen, Verkürzungen, Wendungen, die Unterschneidungen, die Schattenfurchen schaffen, die Schichtendeckungen, sie alle klären die Raumbeziehungen nach der Tiefe zu auf. Daß dabei die Körper noch an die Rückfläche angelehnt, ja selbst gebunden erscheinen, daß die Frontalstellung noch die allgemein übliche Kompositionsform ist, entspricht der unerbittlichen Strenge des in Flächen denkenden romanischen Stiles wie der Herrschaft kristallinisch-gesetzlicher Formgebilde. Der Sinn für gedankenklare Ordnung, für die begriffliche Klarheit der Form, für die Sinnbildlichkeit des Absoluten war noch nicht durch das aufkeimende gotische Lebensgefühl überschattet.

Die Einzelfigur für sich ist ein kubisch-räumliches Gebilde. Sie ragt in den Lichtraum hinein. Und wenn auch, wie etwa bei den Halberstädter Chorschranken, in flacher Projektion, so doch in scharfer Dreidimensionalität. Das taktische Herausspringen aus dem Grunde wird vor allem in der Bildung des Kopfes deutlich (Taf. LXXXI). Wenn der Oberkörper und die Arme auch noch flach auf die Rückseite aufgeheftet erscheinen, so geben die Bewegungen des Unterkörpers in den mannigfaltigen Abwandlungen des Sitzmotives erwünschte Gelegenheit, durch reiche und gestraffte Schichtung und Gliederung des Gewandes, das sich den runden Gliedern fest anschmiegt, den Eindruck des Körperhaften zu steigern. Daher ist die Zunahme taktischer Flächen gegenüber der bewußten Verminderung optischen Flächenausdrucks bemerkenswert.

Auch in der Linienführung hat das gesteigerte Körpergefühl eine deutliche Wandlung hervorgebracht. Die entschiedene Vorherrschaft der Lot- und Wagerechten ist gebrochen. Zahlreiche rhythmisch verbindende Diagonalen durchqueren die Raumschichten. Sie folgen vereinzelt den Rundungen der Glieder, derart, daß eine bewußte Anlehnung an byzantinische oder französische Vorbilder dem inneren Wesen dieses Stiles durchaus gemäß sein mußte. Aus dieser Anlehnung konnte leicht, wie vereinzelt nachweisbar, der Sinn für die sinnliche Schönheit der anmutig bewegten Form gespeist werden.

Ein bemerkenswerter Unterschied gegenüber der Anschauung der Jahrhundertmitte ist in der dräuenden Wucht des seelischen Ausdrucks der Köpfe wahrzunehmen. Zweifellos ist die Kunst des romanischen Stiles überwiegend auf das Übersinnliche gerichtet. Schon der Inhalt der Darstellung besagt, daß die stoffliche Formerscheinung als solche kaum gewertet wird.

Diese Bevorzugung des Inhaltlichen und Seelischen macht die Sorglosigkeit in der Beurteilung der natürlichen taktischen Verbindungen aller Teile untereinander verständlich. Der Ausdruck des Geistigen und Seelischen war in der Frühzeit des romanischen Stiles der Sphäre des Menschlichen gleichsam entrückt. Daher das Gleichmaß in dem Ausdruck der Köpfe. Daher wohl auch die Beruhigung der Formen der Körper wie der Gewandung. Gegen Ende des Jahrhunderts springt menschliche Leidenschaft auf in diesen auf das Überirdische und Absolute gerichteten Geistern. Das abendländische Gefühl, aus dem in Frankreich die Formensprache der jungen Gotik erblühte, bemächtigt sich auch der deutschen Künstler. Die einzelne Gestalt, als ringsum abgeschlossenes Individuum, wird Träger eines auch seelisch klar umgrenzten Begriffs: des Schmerzes, der Trauer, des Versunkenseins, der Nachdenklichkeit. Und diese alle, diese Individuen von seelischen Komplexen, nehmen Gestalt an in den Charakterköpfen dieser neuen Zeit.

Dieses Seelische wird in seiner bewußten Vereinzelung als Typus dargestellt. Dem Ausdruck des Antlitzes folgen die Stimmungswerte, die als seelische Sinnbilder in der besonderen Formung der Körper und der Gewandung vorliegen. Daher die linienstarke und abwechslungsreiche Umgrenzung dieser Einzelfiguren, daher der leidenschaftlich erregte Gewandstil, in dem aus dem Gleiten und der Knickung der Linien dem seelischen Ausdruck vielfältige Unterstützung zuteil wird.

Alle diese Einzelformen bedeuten gegenüber der Stilstufe der Jahrhundertmitte eine ungeahnte Bereicherung, der sich naturgemäß auch die Darstellungsmittel anpassen müssen. Wenn auch das eine unzweifelhaft feststeht, daß die charaktervolle, feste Führung der Linien eine linearplastische Formgestaltung zuwege brachte, die nur stufenweise und langsam durch die zielsichere Arbeit von Generationen hat erreicht werden können, so ist doch auch nicht zu verkennen, daß mit der Steigerung des Ausdrucks der taktischen Flächen auch eine wachsende Beobachtung der optisch-malerischen Erscheinungen Hand in Hand ging. Wenn man die tiefliegenden Augen, die Auflockerung der Haarmasse, die tiefen Schattenfurchen der Gewandung betrachtet, beweisen auch die Darstellungsmittel, daß dem Zuwachs an plastischem Körpergefühl eine Steigerung der Beobachtung des Raumes und seiner Licht-Schatten-Beziehungen zur Seite ging.

Die Charakterisierung der beiden Entwicklungsstufen vom Anfang und Ende des vollendeten romanischen Stiles hat uns einen Einblick in die wichtigsten Grundsätze der künstlerischen Anschauung der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts verschafft. Sie genügen noch nicht, uns das Bild der Formgeschichte der deutschen Plastik vollständig zu geben. Die rassefremde Richtung in der deutschen Kunst, die auf Byzantinisches und Französisches zurückgeht, bedarf noch einer kurzen Erörterung, ehe wir in die eigentliche Entwicklung der Formensprache der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts eintreten können.

Die französische Kunst hat vornehmlich auf die Kunst Westdeutschlands eingewirkt, und zwar insbesondere durch Werke der Goldschmiedekunst, die der sogenannten Maasschule angehören. Wenn gegen Ende des Jahrhunderts in der Steinplastik nordfranzösische Formen

Aufnahme fanden, die zum Teil auch durch die romanische Steinplastik in den nördlichen Niederlanden (37) etwa durch eine Bildhauerwerkstatt in Maastricht übermittelt werden konnten, so hat dieser Einfluß für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts keine wesentliche Bedeutung. In bezug auf den Stilcharakter der Maastrichter Skulpturen muß die Frage des französischen Einflusses sogar mit besonderer Zurückhaltung angeschnitten werden, da es eher scheint, daß diese Bildhauer byzantinische Formen auf deutsche Weise interpretierten. Von ihnen darf man wohl mit Recht sagen: sie „haben deutsch empfunden, deutsch ausgeführt, waren aber in der Auffassung und in der Ausführung an byzantinische Traditionen und Formen gebunden" (38).

Was von dem Stilcharakter dieses verhältnismäßig kleinen Schulkreises gilt, darf über den Rahmen der Werkstatt hinaus für die ganze deutsche Plastik als maßgebend erachtet werden. Eine sichere und klare Scheidung byzantinischen und französischen Einflusses kann, das leuchtet infolge des Zurückgehens auf die gemeinsame antike Formquelle ohne weiteres ein, niemals wissenschaftlich vorgenommen werden.

Die Untersuchung der französischen Formcharaktere in der Plastik der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts hat sich nicht mit den allgemeinen Grundlagen der Formensprache dieses Zeitraumes zu befassen, sondern sie soll nur das Besondere gegenüber der deutschen Formensprache darstellen. Sie erstreckt sich auch nicht auf das gesamte französische Kunstgebiet, sondern nur auf die Kreise, die nachweisbar auf deutsche Formgestaltung haben einwirken können. In erster Linie also auf die Kunst der Maasschule.

Drei Meister sind es, mit deren Namen dieser Einfluß verbunden ist: Reiner von Huy, Godefroid de Claire und Nikolaus von Verdun. Der eine schuf das Bronzetaufbecken der Bartholomäuskirche in Lüttich nach 1120, der andere den Heribertschrein in der Heribertkirche in Deutz um 1155, Nikolaus von Verdun den Dreikönigenschrein des Kölner Domes um 1180. Die beiden Schreine, die größten und bedeutendsten Schöpfungen der Goldschmiedekunst dieser Zeit, sind in einer Kölner Werkstatt unter Mitwirkung rheinischer Künstler entstanden. Es liegt also, wenn diese Werke selbst auch als französisch-belgisch anzusprechen sind, die denkbar innigste Verbindung mit der deutschen Kunst vor, so daß es wohl verständlich ist, wenn man den ganzen Kunstkreis, in dem dieses Mit- und Nebeneinander verschiedener Rassen wirksam ist, als Kunst des Rhein-Maas-Gebietes bezeichnet.

Die französischen Formcharaktere als folgerichtige Ausläufer der klassisch-griechischen Reliefauffassung treten kaum jemals wieder so leuchtend schön und sinnvoll in Erscheinung wie in Reiners Taufbecken in Lüttich. Hier ist alles, was die französische Auffassung von der deutschen wie auch von der byzantinischen scheidet, auf die klarste Formel gebracht.

Was als die große Tat der griechischen Kunst bezeichnet werden kann, „die Emanzipierung der Raumrelationen", gilt auch für die Darstellungen dieses Taufbeckens, das sich in allem und jedem infolge dieser Auffassung von der deutschen Formanschauung der Zeit trennt. Wie im klassisch-griechischen Relief ist der ebene Grund die klar begrenzende Rückfläche für die Figurenkomposition, die sich in räumlichen Bewegungen auf einem horizontalen Boden abspielt, der an- und absteigt und der höchst auffällig senkrecht aus der Grundebene herausragt. Die

einzelnen Figuren wie auch geschlossene Einheiten von gegliederten Gruppen scheinen aus der Rückfläche hervorzuwachsen. Infolge des Gegensatzes zum ebenen Grunde sind die Figuren in Höhe und Breite klar begrenzt. Die vor den Grund vorgeschobenen Körper sind kubisch vollräumig, ein Zeichen, daß der geschlossene kubische Raum in seiner Dreidimensionalität anerkannt ist, ein Zeichen auch, daß die Fläche als taktische Fläche aufgefaßt ist, die den Raum nach der Tiefe zu streng abschneidet.

Das alles darf mit wichtigen Formanschauungen des romanischen Stiles gleichlaufend erachtet werden. Das Besondere der französischen Auffassung liegt in dem engen Anschluß an die klassisch-griechische Kompositionsweise. Denn die Einzelgestalten, die in dem Raume vor der Rückfläche sich bewegen, sind unter sich bewußt durch die gesetzliche Versinnlichung eindringlichster Raumbeziehungen verbunden. Das heißt, diese Einzelfiguren lehnen die Ruhelage der frontalen Schaustellung ab, weil sie nur in der Seitwärtsbewegung, die parallel der Rückfläche verläuft, dem griechischen Profilstil entsprechend, die Durchdringung von Raum- und Körperwerten für möglich erachten. Es bedarf also nicht der Darstellung des freien Raumes zwischen den Figuren, eine Auffassung, die der romanische Stil in Deutschland löste; sondern kraft der Sinnenhaftigkeit der Profilbewegungen der Körper werden durch Ausladungen, Einziehungen, Verkürzung, Überschneidung, Licht und Schatten, besonders aber durch alles beherrschende Richtungsachsen seitliche Raumbeziehungen geschaffen, die alle Figuren unter sich aufs innigste verbinden. Diese Profilbewegungen der klassisch-griechischen Reliefkomposition schafft wundervoll bewegte, große gleitende Umrißlinien, deren Bewegungsrhythmus auf die benachbarten Gestalten übergreift, derart, daß dadurch auch deren lebensvolle Bewegung im Linienspiel der Glieder ausgelöst wird. Einzelne Glieder, Faltenzüge oder Körperteile treten in planimetrisch-gesetzliche Verbindung mit entsprechenden Formen der Gegenfiguren. Die einander zugeneigten Figuren wachsen durch den symmetrischen Gegensatz der Formen zur Bildeinheit zusammen. Durch Verknüpfung der Teile, durch Verschränkung der Glieder ineinander entstehen gegliederte Gruppen, die in die Komposition wie Einzelkörper einbezogen werden.

Weil aus der Seitenbewegung dieses Reliefstiles, der sich durch die Parallelität der Bewegungen zur ebenen Rückfläche gebunden erachtet, alle die Komposition beherrschenden Grundsätze hervorwachsen, weil aus der Versinnlichung dieser Bewegungen die Brücke gewonnen wird, die die Einzelfiguren aufs innigste und festeste zur geschlossenen Bildeinheit verbindet, deshalb ist für die kubische Räumlichkeit der Einzelfigur die Form gewählt, die diese Raumbeziehungen von Seitenbewegungen in der schmalen Raumzone einer Reliefbühne am sinnlichsten versinnlicht: d. h. die Dreiviertelansicht. Durch die Dreiviertelansicht wächst der Körper zwanglos aus dem Grunde hervor, er hat so viel Körperschwere, daß er weit über seine eigene Körperzone hinauswirken kann; er löst sich von dem ebenen Grunde fast rundplastisch los und bleibt dem Grunde dennoch, ein wichtigster Gestaltungsgrundsatz des Reliefs, verbunden.

Das Kunstwollen, das sich in dieser französischen Auffassung offenbart, bevorzugt demnach innerlich die klassisch-griechische Ebenenkomposition vor den Kompositionsweisen öst-

licher Anschauungen, auch vor denen der byzantinischen Kunst. Dieses Kunstwollen will den echten Reliefstil, in dem Raumbeziehungen immer wieder in Ebenenbeziehungen umgesetzt werden. Es schafft nach der Raumtiefe zu Schichten von Raumzonen, durch die der Eindruck der kubischen Vollräumigkeit bei Anerkennung der reinen Ebenenkomposition erreicht wird.

Daß dieser klassisch-griechische Reliefstil im 12. Jahrhundert im Abendlande aus Originalwerken griechisch-römischer Herkunft abgelesen werden konnte, ist in Frankreich durch manche Werke nachweisbar. Vielleicht würde es auch schon genügen, auf die Verwendung antiker Gemmen anzuspielen, von denen unter vielen anderen zwei herrliche Stücke echten Reliefstils den Dreikönigenschrein des Kölner Domes schmücken (Taf. XXI).

Die taktisch nachsichtige Behandlung der aufbauenden Formelemente des Körpers, vor allem der Gelenke, die wirklichkeitswahren, harmonischen Maßverhältnisse, die sinnenhaft reizvolle, anmutige Schönheit bewirken, daß dem lebendig-frischen organischen Leben des Körpers eigenes Recht zusteht. Ebenso wie dem Organismus des Gewandes. Gerade in den erwähnten Gemmen spielt die Schönheit des nackten Körpers neben der des Gewandes eine selbständige und selbstsichere Rolle.

Die Auffassung, die in dem klassischen Reliefstil griechischer Art vorliegt und die wir in dem Lütticher Taufbecken kennengelernt haben, bleibt in Frankreich wie in der Kunst der Maasschule bis ins 13. Jahrhundert bestehen. Godefroid de Claire läßt in der reichen Zahl von Einzelwerken des Emails wie der Treibarbeiten am Heribertschrein in Deutz seine Bildanschauung durchaus von dieser Profilanordnung der reinen Ebenenkomposition bestimmen, wenn auch zu spüren ist, daß die Einzelgestalten alle die Neigung haben, aus der Dreiviertelansicht in die reine Profilanordnung oder öfter noch in die reine Frontalstellung sich umzuwenden (Taf. XXXV, XXXVI). In den Wunderwerken der runden Bildtafeln aus Grubenschmelz, die das Dach des Schreines zieren, hat sich der Profilstil mit dem Frontalstil zu einer feierlich-hieratischen Einheit der geschlossenen Bildwirkung verbunden, während in den reliefmäßigen Treibarbeiten die Neigung, die repräsentative Schaustellung östlicher Anschauung vorherrschen zu lassen, siegte. In dem Dualismus des Form- und Stilgefühles, das sich in den Reliefs der beiden Stirnseiten wie auch in den Einzelfiguren der Langseiten auswirkt, bleibt das eine Gefühl stets vorherrschend, daß die sinnliche Schönheit und Anmut des bewegten Körpers durch das Gewand hindurch sich aussprechen müsse. Daher rühren die mannigfachen seitlichen Verschiebungen der Unterkörper der Figuren, die alle nur den Zweck haben, den Schönheitsklang, der aus dem reinen Reliefstil wie aus der sinnenhaften Schönheit der Antike gerettet werden kann, als wesentlichstes Formelement wirken zu lassen.

In den Einzelmotiven der Faltengebung lebt noch ein Rest einer malerisch-optischen Einstellung, genau wie in der deutschen Formanschauung der Zeit. Wenn auch die Falten den funktionellen Bewegungen des Körpers ihre Führung und Zügigkeit verdanken, so haben sie doch noch keineswegs die Straffung und Anspannung der späteren Zeit. Sie gleiten ebenso weich und matt, auch weichliche Kurven nicht verschmähend, dahin, wie etwa in der Erfurter Madonna.

Für das stärkere Nachzittern der malerisch-optischen Anschauung des 11. Jahrhunderts spricht, das ist für den Unterschied der französischen und deutschen Stilmerkmale besonders aufschlußreich, die einfache Einfassung der Rückfläche durch einen fortgleitenden Perlstab. Die Rückfläche hat im Schimmer des Goldes noch ein wenig von dem Charakter des ottonisch-hellenistischen Raumes, in dessen Schattentiefen die Körper nach rückwärts verschwinden. Auch hier zeigt sich deutlich das Zwiespältige, das der Kunst der romanischen Rasse im romanischen Stil anhaftet, weil der innere Sinn dieses Stiles der klassisch-antiken Formanschauung entgegengesetzt ist.

Mit der Straffung und Anspannung der Formen, die die Kunst der späteren Jahrzehnte kennzeichnet, nimmt auch die Komposition in den Maaswerkstätten mehr den Charakter der Frontalordnung an, wie die Arbeiten aus der Werkstatt Godefroid de Claires beweisen: die drei Reliquiare des hl. Candidus, des hl. Valentin, des hl. Monolf aus St. Servatius in Maastricht im Museum des Parc du Cinquentenaire in Brüssel, die alle gegen 1165 entstanden sind. Und in dem Armreliquiar Karls des Großen im Louvre in Paris, das nach 1166 in der gleichen Werkstatt geschaffen wurde, ist nur noch in der anmutig-liebenswürdigen Neigung der beiden Engel zu Seiten der Madonna das Herauswachsen aus der Reliefauffassung des Lütticher Taufbeckens spürbar (Taf. XLI).

Wie sich nach 1180 in den Werken des Nikolaus von Verdun im Gewande des romanischen Stiles alles zur Einheit verbindet: die blühende Frische des Lebensgefühls der jungen Gotik, das griechische Schönheitsideal, die neue Erkenntnis des Wertes der diesseitigen Welt, der Natur, davon geben die Meisterwerke der Propheten des Dreikönigenschreines des Nikolaus von Verdun das überzeugendste Bild (Taf. LXVI—LXVIII).

Beobachtet man die taktisch-nahsichtige Gliederbehandlung, die geschickte Ausbreitung der Umrisse der Teile wie der bewegten Glieder auf der Rückfläche, die sinnliche Freude an der atmenden Lebendigkeit und Schönheit der Körper, die in den antiken Gemmen des Schreines lebt, so kann die Gleichartigkeit der Empfindungswelt der antiken Kunst und der Kunst der romanischen Rasse nicht verborgen bleiben. Das rieselnde, schleierzarte Gefältel des Gewandes gleitet weichfließend dahin, die Rundungen der Schenkel und des Oberkörpers ebenso sinnvoll modellierend wie das Gewand die griechischen Körper umhüllte und zugleich formte. Die Bewegung der Köpfe, der Arme und Hände, die Stellung der Beine und Füße, die absichtsvollen Gegensätze in den Richtungsachsen von Ober- und Unterkörper lassen die kubische Vollräumigkeit des Körpers entstehen, die der Stilvollendung des ausgehenden Jahrhunderts entspricht, aber sie führen dem kubischen Block auch alle die Schönheitswerte zu, die der antiken Reliefauffasssung und der Betonung der taktischen Stofflichkeit der Wirklichkeitsformen, ohne den Rahmen des Darstellbaren zu überschreiten, entnommen werden konnten.

Neben den Anleihen, die die französische Kunst bei den Werken des antiken Profil- und Reliefstiles machte, hatte, wie das für die ganze abendländische Kunst des romanischen Stiles selbstverständlich ist, auch östliches und byzantinisches Formgut gestaltbildenden Einfluß. Daß die französische Kunst eine besondere Vorliebe für die schematisch-klare, kristallinisch-

durchsichtige Schönheit der byzantinischen Kunst haben mußte, bedarf kaum der Erwähnung. Die in der byzantinischen Kunst schon in die Frontalkomposition übertragene antike Formanschauung, namentlich der Gewand- und Körperstil, ist von der französischen Kunst mit Vorliebe aufgenommen worden (Taf. LIV, LV). In bezug auf die Gestaltungsweisen der Frontalanordnung auf der ebenen Grundfläche oder der Komposition der statuarischen Einzelfigur ist daher die Entscheidung, ob in der deutschen Kunst französischer oder byzantinischer Einfluß vorliege, fast unmöglich. Im Zweifelsfalle dürfte es angemessen sein, sich für die Anlehnung an die byzantinische Kunst zu entschließen, weil sie nachweisbar auf eine nicht geringe Anzahl von Werken der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts eingewirkt hat.

Wir haben die allgemeinen Grundlagen der Hochstufe des romanischen Stiles zur Zeit der Jahrhundertmitte wie zur Zeit der Jahrhundertwende festgelegt. Die Formgesetze, die wir beobachten konnten, zeigten die Neigung, mit der zunehmenden Sicherheit der Formanschauung, die zur vollendeten Herrschaft über die technischen und künstlerischen Darstellungsmittel führte, einen reinen zeichnerischen Stil auszubilden. Ebenenkomposition und Körperwirkung besitzen in der Zeit der Stilvollendung das Höchstmaß des künstlerischen Ausdrucks. Alle fremden, dem romanischen Stil nichtgemäßen Darstellungswerte werden gebieterisch abgelehnt. Alle Ausdrucksmöglichkeiten, die dem Kunstwollen der Zeit entsprachen, werden begierig aufgenommen. Daraus entsteht eine Bereicherung der Mittel und des Wollens, die zu einer Überspannung der Stilmittel führte. Die nochmalige Steigerung der künstlerischen Absichten läßt Ziele erkennen, die über die Anschauungen des romanischen Stiles hinausgehen und die die Grundlagen für die Spätstufe des Stiles, für den spätromanischen Stil, schaffen.

Nachdem wir die Allgemeingültigkeit herrschender Formgesetze zur Zeit der Stilvollendung nachgewiesen haben, bleibt uns noch die Beobachtung des Formwandels übrig, wie sie aus der Aneinanderreihung der erhaltenen Denkmäler der deutschen Plastik abgelesen werden kann. Wir werden in der Kette der Entwicklung zwischen dem siebenten und dem neunten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts einen Einschnitt wahrnehmen, der durch den Vollzug der Anerkennung bestimmter und geschlossener Gruppen von Darstellungswerten geschaffen wurde. Es sind gewissermaßen drei Generationen am Werke, die, auf den Ergebnissen ihrer Vorgänger fußend, den leichten Wandlungen des Lebensgefühls ihrer Zeit folgen. Sie bewirken aus innerer Notwendigkeit einen Gestaltwandel, dem wir unter Beobachtung der wesentlichen Einzelformen nunmehr nachgehen wollen.

In der Zeit von 1150—1170 entstanden bedeutendste monumentale Schöpfungen des romanischen Stiles. Sie berechtigen uns, von Stilvollendung zu sprechen. Anfänglich bleiben den Formen von taktischer Stofflichkeit eine nicht geringe Menge von optisch-malerischen Flächenwerten untermengt, die das bestimmende Kennzeichen der Werke des vierten bis sechsten Jahrzehntes sind. Daß der malerisch-optische Oberflächenschein aus der überlieferten Formensprache des Jahrhundertanfanges hervorwächst, ist selbstverständlich.

Die sitzenden männlichen Gestalten des Bronzeleuchters aus St. Jacob in Stendal zeigen klar, worauf die künstlerische Absicht gerichtet ist (Taf. XVIII) Es entstanden diese Körper

gleichsam aus drei senkrecht aufeinanderstehenden Platten, denen sich der Würfelblock des Kopfes anfügt. Aus kristallinisch-gesetzlichen Formen wird der Menschenleib ein wenig mühsam aus Einzelstücken aufgebaut. Bezeichnend sind die langen gleichmäßig gerundeten Arme, die dem Körperumriß eine größere Geschlossenheit geben und die zugleich den Schoß mit dem Ober- und Unterkörper zur blockhaften Einheit verbinden. Die Oberschicht der unteren Körperhälfte ist senkrecht in fast parallelen Rillen gewellt, und diese gewellte Fläche, die das Gewand darstellt, gleitet weit über die Füße, um in dem weichlichen Gekräusel von Wellenlinien den Gewandsaum mit dem Boden zu verbinden. Horizontale und lotrechte Linien sind es, die die Komposition des Körperblocks und seiner Oberschicht, des Gewandes, bestimmen.

Durchaus ähnlich ist die Formensprache auf dem Relief des Umbaues einer Altarnische und der thronenden Madonna im Dom zu Erfurt (Taf. XXIV). Nur daß die Wucht der körperhaften Rundung der Gestalt der Madonna und der Einzelteile des Thronsessels ungleich machtvoller ist. Große und zusammenhängende taktische Flächen formen Gesicht wie Ober- und Unterschenkel, die in ihrer leblosen Starrheit wie die mächtigen Zylinderblöcke wirken, aus denen der Sessel gefügt ist. Der Zunahme an kubischer Vollräumigkeit entspricht eine geringe Abnahme an optischer Weichheit der Gewandbehandlung. Denn der Saum des Kleides umzieht schon in gestraffterer Linie die Füße, wenngleich das Gewand auf dem Boden noch die Merkmale der verknäuelten Wellenbewegungen aufweist. Wie ein Rückschlag in frühere Zeiten wirkt die reiche und schön geordnete Schichtung des Gewandes des Christuskindes. Hier mögen Erinnerungen an griechisch-römische Formen mitsprechen, die nicht vereinzelt dastehen, wie die rheinische Monumentalmalerei dieser Zeit und in der sächsichen Plastik die Reliefs der Bußkapelle der Cyriakikirche in Gernrode mit der Halbfigur der Hedwig und zwei stehenden Profilfiguren erweisen. Sie ähneln, um nur einen Hinweis zu geben, in Stellung, Bewegung, Gewandung und dem seltsam flatternden Gewandzipfel den Einzelformen der Paschalismosaiken in S. Prassede in Rom, die zwischen 817 und 24 entstanden (39) (Taf. III, LXXVII).

Erstarrung und Erhärtung der Formen bringen die Chorschranken aus Kloster-Gröningen (Taf. XXII). Wie das Spiel der Säume in die linearplastische Festigkeit der eigentlichen Stilvollendung umgesetzt wurde, ist auf den ersten Blick sichtbar. Auch das andere, daß die Oberschicht der Blöcke auffälliger in ebene Flächen zerlegt wurde, in die scharf umgrenzte, tiefe Rillen, kerbschnittartig hineingearbeitet sind, um so malerische Belebtheit mit taktischen Flächenwerten geben zu können. Darin wie in der Behandlung der Einzelformen ist diese Anschauung verwandt dem Friedrich Barbarossa mit Bischof Adalbert des Freisinger Domes, der wohl um 1160 entstanden ist. Auch die Madonna in Buschhoven (Kr. Rheinbach) wie die thronende Madonna auf dem Petersberg bei Halle weisen die Merkmale dieser Zeit, wie sie in der Erfurter Madonna geschildert wurden, auf (Taf. XXVI, XXVII).

Die Zeitbestimmung für diese Werke, die wir aus stilistischen Gründen gaben, wird gesichert durch die Ähnlichkeit mit der Formensprache auf den Reliefs der Korssunschen Türen, die mit den Erztüren des Domes in Gnesen und zwei Bronzegrabmälern im Dom zu Magdeburg Erzeugnisse der Magdeburger Gießhütte sind. Das Bronzegrabmal des Erzbischofs Friedrich von

Wettin im Magdeburger Dom entstand nach 1152, die Korssunschen Türen zwischen 1152 und 56, die Gnesener Tür um 1160.

Die Nowgoroder Tür wurde von Meister Riquinus und seinen Gehilfen Abraham und Waismuth gegossen. In wichtigen Einzelheiten wie in der ganzen Art der Formbehandlung spricht sich die gleiche Hand aus, die das Grabmal Friedrichs schuf, so daß schon Goldschmidt beide Werke dem Meister Riquinus zuschrieb. Wichtig ist für die Komposition der erhöhte Rand am Grabmal, der die gleiche Bedeutung hat wie die Rahmenformen in den gleichzeitig entstandenen Arbeiten; wichtig ist die weitere Festigung des gesamten Formgefüges, die klarere, linienstrenge Absetzung des Gewandsaumes und die geschmeidigeren in großen Zügen durchgleitenden kurvigen Linien der Falten des Gewandes. Noch ist die taktisch zusammenhängende Masseneinheit der Oberfläche betont; daher sind die Falten eher Linien als Furchen (Taf. IV, XL, XIX).

Die großen Flächen, die den Kopf und das Gesicht formen, sind ein wenig stärker abgewandelt und wirklichkeitswahrer als in der Erfurter Madonna. Trotz der Schärfe der Profillinie bleibt dennoch ein gewisser Rest des weichlichen Dahingleitens. Diese Mischung zwischen herber Strenge und Milde ist das eigentümliche Kennzeichen dieser Zeit. Aus ihr wird die empfindsam reiche Liniensprache des Aquamaniles in Gestalt einer Henne des Frankfurter Museums verständlich, das auf das Jahr 1155 datiert ist und in dem sich das Körpergefühl, das zur Rundplastik strebt, voll auswirken konnte (Taf. XXX).

Selbst die machtvollste Schöpfung des fünften Jahrzehntes, der Bronzeleuchter des Erfurter Domes, ist deutlich in diese Mittelstellung einer taktisch stofflichen Flächenbehandlung und einer optischen Oberflächenauflockerung hineingestellt, was nach der optischen Seite das Gewand wie die kleinen Figuren des Sockels erweisen. Die größere Weichheit in der Formbehandlung macht es wahrscheinlich, daß dieses Werk nicht in Magdeburg entstand, sondern in dem Einflußgebiet der Erfurter Schule (Taf. XXVIII, XXIX, XXXIV).

Das sechste Jahrzehnt bringt die große monumentale Form, die endgültige Lösung der geschlossenen Komposition. Beweis: die an antikisierende Profilbewegung angelehnte Bildform der Reliefs der Gnesener Domtür. Beweis: vor allem das Löwendenkmal Heinrichs des Löwen aus dem Jahre 1166 in Braunschweig (Taf. XXXII). Die Vorstufen dieses rundplastischen Standbildes haben wir kennengelernt. Die herrliche Ausdruckskraft des Umrisses, „von hinten her aufsteigend und dann steil abfallend", hat als Linie die Aufgabe wie die Kraft, die Körperrundung zu formen.

„Nichts ist bezeichnender", sagt Dehio, „für die romanischen Künstler, als daß ihnen die Darstellung dieses in der Natur nie gesehenen, nur in ihrer Phantasie existierenden Wesens nicht das geringste Bedenken machte. Der Braunschweiger Löwe ist zugleich eine Abstraktion und doch strotzend von Lebensgefühl. Dieses ist nicht einem einzelnen Modell abgewonnen, sondern der gesamte Niederschlag unendlich vieler Beobachtungen aus der Tierwelt, und zwar der heimischen. Dieser Löwe ist morphologisch kein Löwe, aber er hat den heißen Atem des königlichen Raubtieres; den Kopf erhoben, herrisch drohendes Gebrüll ausstoßend und die

Hinterbeine in Sprungbereitschaft aufgestemmt — kein unwürdiger Abkömmling wahrlich des Löwen von Babylon. Und zugleich hatte der Künstler seinem Herrn, dem Herzog, in die Seele gesehen: der konnte befriedigt sagen: dies bin ich" (40).

Äußerste Sammlung und Spannung lebt im Ausdruck der Linien wie der taktischen Flächen. Auch in der Stilisierung der Mähne. Nur im Oberflächencharakter des Gelocks der Mähne zittert das Licht-Schatten-Spiel nach, das in Zukunft auf ein Mindestmaß beschränkt werden sollte. Um wieviel mehr die französische Kunst dem spiegelnden Glanz des optischen Scheines zugeneigt war, zeigt ein Blick auf den Leuchterlöwen des Louvre in Paris (Taf. XXXI).

Gar fremd ragt in diese Welt einer eigenwillig deutschen Formensprache die schönheitdurchwirkte Anschauung des Godefroid de Claire in seinem Deutzer Heribertschrein (Taf. XXXV, XXXVI). Die Gleichartigkeit des Zeitstiles aber ist deutlich in allen Einzelformen spürbar. Auch die größere Straffheit der Formzusammenhänge, wie sie das Löwendenkmal brachte, findet sich im sechsten Jahrzehnt in der Maasschule. Die Halbfiguren des Armreliquiars Karls des Großen, die sitzenden Gestalten des Kreuzfußes von St. Omer aus der Werkstatt Godefroids zeigen nach 1166 die gleiche Stilstufe in der reinen Auffassung der lateinischen Rasse (Taf. XXXIII, XLI).

Wolframleuchter und Löwendenkmal, das bedeutet: Herrschaft des Raumes, Herrschaft der raumfüllenden wuchtenden Körpermasse. Das reine Raum- und Körpergefühl des romanischen Stiles wählte sich neue Stoffe und Inhalte der Darstellung, die den vollplastischen Körper zu formen ermöglichten. Es wird kein Zufall sein, sondern innere Notwendigkeit, daß im sechsten und siebenten Jahrzehnt zugleich mit Werken der reinen Rundplastik, z. B. den Kopfreliquiaren, Darstellungsmittel sich durchsetzen, die, zwar in linienstrenger Zeichnung, aber dennoch nicht weniger wirksam, die Raumtiefenschichten im einzelnen betont wissen wollen. Die raum- und körperschaffenden Darstellungsmittel beginnen mehr und mehr bewußt ausgebildet zu werden.

Das Kopfreliquiar der Lambertikirche in Düsseldorf hält noch in der Behandlung des Haares die Verbindung mit dem Wolframleuchter wie auch mit dem Löwendenkmal aufrecht. Es zeigt in der Mischung von Strenge und Milde und der Willkür der Maßverhältnisse das gleiche Stilgefühl (Taf. XXXVIII). Wie reich in den Einzelformen, wie ganz und gar nur die Wirkung der taktischen Flächen berechnend, wie abgezirkelt und geordnet im Aufbau steht dagegen das Kappenberger Kopfreliquiar, das irrtümlich als ein Bildnis Friedrich Barbarossas aufgefaßt wird (Taf. XL). Hier ist die von der Augustinischen Kunstlehre geforderte überschaubare Klarheit der Form, die allenthalben Anhaltspunkte bietet, um den Rhythmus des Formablaufs zu verdeutlichen. Eine reine Frontalkomposition von symmetrischer Zentralisation ist geschaffen, insofern als eine senkrechte Mittellinie durch Haargliederung, Nase, Bart und Schleife den Kopf in zwei durchaus symmetrische Hälften teilt. Das ist die strenge und durchsichtig klare Kompositionsform, die im Relief der rheinischen Kunst gegen 1180 in den Bildern des Daches des Maurinusschreines vorliegt. Auch nach der Lotrechten zu ist diese gestufte Klarheit des Aufbaus absichtsvoll betont. Das Profil des Gesichts zeigt dabei schon eine fast

nervöse Abwandlung im An- und Abschwellen wie in der nuancenreichen Bewegung der Linie. Der Reichtum der Darstellungsmittel und die Sicherheit, sie auf ein einziges Ziel hin sich sammeln zu lassen, zwingt uns, bis nahe an das Ende des siebenten Jahrzehntes zu gehen, um diese Komposition entwicklungsgeschichtlich zu erklären.

Genau in der Mitte zwischen dem Düsseldorfer und dem Kappenberger Kopf steht das Fischbecker Kopfreliquiar des Kestner-Museums in Hannover, das die wesenhaften Formen beider Werke in sich vereinigt (Taf. XXXIX).

Daß auch für diese Motive der Rundplastik fremde Vorbilder anregend gewirkt haben können, mag das Alexanderreliquiar aus Stavelot in Brüssel erweisen (Taf. XXXVII). Um 1145 von Godefroid de Claire geschaffen, zeigt es deutlich die verschiedenen Absichten deutschen und französischen Formsinnes. Denn Godefroid will die organische Struktur des Kopfes geben — dafür ist bezeichnend die Augen-Nasen-Linie, die Einbettung der Augäpfel in den Schädel, der sprechende Mund —, der deutsche Künstler formt einen Begriff, ein Abstraktum und läßt dennoch innerstes Fühlen den Formen entströmen.

Merkmale des Kappenberger Kopfreliquiars sind: Zentralkomposition, kubische Vollräumigkeit, große von Linien scharf umgrenzte Flächen von einer fast abstrakten zeichnerischen Ausdruckskraft. Die glatten Flächen schichten sich als umgrenzte Ebenen übereinander. So werden Raumtiefenbeziehungen geklärt durch das Tuch am Halse, durch die ornamentalen, hochstehenden gravierten Locken, die wie gereihte Muster wirken.

Diese Auffassung des siebenten Jahrzehntes kehrt in dem vergoldeten Bronzekruzifix der Sammlung Clemens im Kunstgewerbemuseum in Köln wieder (Taf. LXXXVII). Für diese Stufe des reinen Linienstiles, der durch taktische Ebenen die volle Wucht der Körperhaftigkeit gewinnen will, ist die Haltung wie die Flächenschichtung des Körpers Christi besonders aufschlußreich, da diesen Körper schon deutlich spürbar die Wellenbewegung in der Senkrechten, von rückwärts nach vorwärts in den Raum, durchzieht. Desgleichen bemerkenswert ist die süddeutsche Madonna des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin wie das Evangelistenpult der Kirche in Freudenstadt, das aus Alpirsbach stammt, in dem, dem Holzcharakter entsprechend, die Haare, wenn sie auch linienstreng stilisiert sind, mehr als malerische Masse wirken (Taf. XLIII, XLIV, XLV). Den Zeitstil der rheinischen Kunst zeigt der niederrheinische Engel des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, der von derselben Hand ist wie die Madonna aus Kloster Hoven (Taf. XLII). Wenn auch noch das jüngere Bronzegrabmal des Magdeburger Domes, das der bekannten dortigen Gießhütte entstammt, das irrtümlich als ein Denkmal des Erzbischofs Wichmann bezeichnet wird, die gleichen Stilmerkmale zeigt, nur daß die Linien in schönen weiten Schwingungen dahingleiten, so ist für das siebente und achte Jahrzehnt die ausschließliche Herrschaft der zeichnerischen Darstellungsmittel gesichert, wofür auch die Formensprache der Miniatur- wie der Wandmalerei spricht.

Auf eines sei nachdrücklich hingewiesen. Die Einzelfiguren des Evangelistenpultes, der niederrheinische Engel, das Magdeburger Bronzegrabmal verraten einen andern Formgeschmack, als wir ihn bisher kennengelernt haben. Die auffällige Schönlinigkeit, die das Gewand in

antikisierender Ordnung und Gliederung sich den wohlgestalt gerundeten Körperformen anschmiegen läßt, ist etwas Neues in der deutschen Kunst. Hier haben Vorbilder der byzantinischen Kunst die deutsche Formanschauung beeinflußt. Dem französischen Formdenken, so wie es damals etwa durch Werke der Maasschule den deutschen Künstlern zugänglich gemacht worden sein mag, ist dieser Einfluß nicht allein zuzuschreiben. Denn der französisch malerisch-optische Oberflächenschein, das schmiegsame Gleiten des Lichts über die weichlich ineinander übergehenden Flächen ist eher absichtsvoll vermieden als betont. Auch die fein ziselierte Ordnung der linienklaren, sinnvollen Fältelung entspricht der byzantinischen Anschauung. Berücksichtigt man, daß in West- wie Mitteldeutschland in der Malerei byzantinische Anregungen in reicher Zahl vorliegen, hat diese Feststellung für die deutsche Plastik nichts Überraschendes. Werke wie das Triptychon d'Harbaville im Louvre in Paris, das eine klare Vorstellung von den Meisterwerken des 10. Jahrhunderts des pseudoklassischen Stiles der byzantinischen Elfenbeinkunst übermittelt, mögen Träger solchen Einflusses gewesen sein (41).

Mit dieser neuen Einstellung dürfen wir die Zeit der nationalen Abgeschlossenheit der deutschen Plastik des romanischen Stiles für beendigt erachten. Die deutsche Plastik zwischen 1150 und 1180 besaß einen eigenen, heimischen, nationalen Stil. Aus urtümlicher Schöpferkraft hat der deutsche Künstler sich die Plattform geschaffen, von der seine großen, monumentalen Schöpfungen in die Weite hinaus wirken konnten. Kein anderes Volk des Abendlandes hat in solcher Unmittelbarkeit aus der Not und der Inbrunst inneren Erlebens seine innerste und eigenste Form gestaltet wie der Deutsche dieses Zeitraumes. Die lateinische Rasse bewahrte stets den Zusammenhang mit der antiken Kunst, der deutsche Künstler bedurfte auf dem Wege, der zur Formvollendung führte, dieses Haltes nicht. Wenn er später, in den beiden letzten Jahrzehnten, Anlehnung fand, so entspricht dies dem allgemein herrschenden Zeitgefühl, demzufolge Völker und Nationen sich verbinden, um den Austausch der geistigen und künstlerischen Güter vorzunehmen. Dem inneren Reichtum verbindet sich die äußerliche Bereicherung. Weltbürgerlich frei wirkt das Wirkungsvolle über die nationalen Grenzen hinaus. Das Beste, wo immer es sei, wird Vorbild und Ansporn. Der Gipfel des romanischen Kunstwollens liegt in erreichbarer Nähe.

Neben die Schönlebendigkeit der antiken Formenwelt, die durch Byzanz dem Abendlande zugeführt wurde, tritt die lateinische Kunst in der Gabelung der italienischen und französischen Art. Italien und Frankreich brechen fast gleichzeitig mit ihrer Formwelt in deutsche Lande ein. Sie befreien den romanischen Stil aus seiner Erstarrung und leiten ihn auf den Weg, auch die sinnliche Schönheit der Form und, was für spätere Zeiten wichtig ist, auch die der Natur wahrzunehmen. Das neue Weltgefühl, das die Lust des Diesseitigen kennt, stellt Sinne und Leben dem Dasein als begehrenswert vor Augen.

In ganz Deutschland treten seit den siebziger Jahren sporadisch Formen des lateinischen Kunstkreises auf. Im Süden Deutschlands, in Straubing und Altenstadt bei Schongau, am Rhein in Mainz, Worms und Speier, in Köln wie im deutschen Kernlande in Königslutter. Italienische, lombardische Künstler mögen damals die deutschen Gaue durchwandert haben.

So waren nach urkundlicher Bezeugung lombardische Künstler in Regensburg um die Mitte des 12. Jahrhunderts tätig; so haben Künstler, die die oberitalienischen Bauten von Verona, Ferrara, Modena genau kannten, beim Bau der Benediktiner-Klosterkirche St. Peter und Paul in Königslutter in den Jahren von 1170 bis nach 1180 mitgewirkt. Die eigenartigen Kapitälformen, die Skulpturen der Hauptapsis, die Schaftdekoration der Kreuzgangsäulen, die säulentragenden Löwen am Nordportal, sie sind Entlehnungen der bekannten oberitalienischen Bautengruppe.

Was diese lombardischen Künstler der deutschen Plastik übermittelten, ist leicht zu sagen. Die inhaltliche Bereicherung, wie wir sie etwa in Straubing im Tympanon von St. Peter in dem Kampfe eines Ritters mit einem Ungeheuer, aus dessen Rachen der Kopf eines verschlungenen Ritters sichtbar wird, und in der Wiederholung in Altenstadt bei Schongau, wo auch Italiener arbeiteten, wahrnehmen, mag belanglos sein (Taf. LII). Denn schließlich hätte die Darstellung von Tieren, wie die an der Apsis von Königslutter, auch aus der deutschen Geistesart und Weltanschauung hervorwachsen können. Was neu und wesentlich ist, ist die Belebung des plastischen Formdenkens, die durch die italienische Auffassung erfolgte.

Die Werke der lombardischen Steinmetzen in Königslutter, Kopf- und Tiermasken, verschlungene Drachen, spielende und sich jagende Tiere, gehören zur reinen Bauornamentik. Und trotzdem — man vergleiche sie nur mit der deutschen Formprägung, wie sie in den zu kristallinischen Gebilden umgewandelten, völlig erstarrten Körpern der Figurenkapitäle der Godehardkirche in Hildesheim um 1172 oder der Kapitäle in Brauweiler oder Mainz vorliegen (Taf. LI) —, sie bedeuten für die deutsche Formauffassung ein in dieser Zeit nie gesehenes noch geahntes Neues. Denn diese Körper der Tiere sind der Wirklichkeit nachempfundene, lebensvolle, bewegungsfrohe Organismen (Taf. XLVIII). Sie sind so sehr bis in feinste Formverästelungen hinein durchgebildet, daß sie fast genrehaft wirken, womit der denkbar größte Gegensatz zu der Monumentalisierung der Form in der deutschen Auffassung ausgedrückt ist. Man vergleiche nur die Formabstraktion, wie sie in dem Mindener Löwen-Aquamanile der gleichen Zeit und selbst noch im Anfang des 13. Jahrhunderts, wenn auch ein wenig dem Organischen angenähert, in dem Aquamanile des Kölner Kunstgewerbemuseums gegeben ist, um die lebendige Frische dieser echten Tierdarstellungen in Königslutter zu verstehen (Taf. LXX, LXXI). Und was vom Tierkörper gilt, das gilt auch von der Darstellung des menschlichen Antlitzes, in dem trotz der Größe der Form, die diesen „Konsolen“ des Rundbogenfrieses zukommt, eine fast nervöse Belebung statthat, wovon die atmenden, fast zitternden, aufgeblähten Nasenflügel, die energiesprühenden Lippen, die Nasenmundfalten, das ernstblickende Auge Zeugnis ablegen.

Das alles darf man als eine Erweiterung des Stoffgebietes betrachten, wenn auch die Darstellung im einzelnen sich als dem Wesen nach verschieden von der deutschen Formensprache erweist. Darin ist nicht das Neue, das vor allem formanregend wirkte, zu ersehen, sondern in dem abgewandelten Kunstwollen, das sich in technischen Einzelheiten sinnvoll ausprägt. Zunächst: der Stil der zeichnerischen Strenge, der die deutsche Kunst des siebenten Jahrzehntes beherrscht, der in dem benachbarten Hildesheim in den Kapitälen von St. Godehard um 1172

in schärfster linearplastischer Betontheit, in St. Michael um 1182 in den Kapitälen wie in den sogenannten Seligpreisungen kurz nach 1182 nicht ganz so scharf akzentuiert auftritt, dieser zeichnerische Stil ist gemildert und durch eine Fülle neuer Darstellungsmittel bereichert. Diese alle zielen auf eine Anerkennung und Hervorkehrung der Wirkung von Licht und Schatten im Raume. Die Raumtiefenbeziehungen werden fast für wichtiger erachtet als die Flächenbeziehungen. Die taktischen Flächen werden deshalb so abgewandelt, daß zwar die taktische Stofflichkeit des Körpers restlos gewahrt bleibt, daß diese Flächen aber durch deutlich merkbare leiseste Wellung feinste Licht-Schatten-Spiele auf den Flächen abgeben. Dadurch wird das Ablesen der Form nach der Raumtiefe zu bedeutsam erleichtert.

Zugleich wird die Komposition in den Dienst dieser neuen künstlerischen Absicht gestellt. Die Profilierung des Rundbogens, in den das Tier wie in eine umrahmte Nische gestellt wird, führt von der Oberschicht der Mauer sinnfälligst in die Raumtiefe, die nach rückwärts durch die ebene Rückfläche fest abgeschlossen wird. Der Tierkörper schafft sich in den Bewegungen seiner Glieder wie in den Überschneidungen des Umrisses absichtsvoll mannigfaltige Deckungen. Mit ihnen gehen, wie die verschlungenen Drachen zeigen, Verkürzungen, Hell- und Dunkelwirkungen, optische Flächenwerte Hand in Hand zur Erzielung des Eindrucks der lichtumflossenen kubischen Vollräumigkeit. Körper- und Raumwerte sind in gleichem Maße an der Formung des kubischen Ausdrucks beteiligt.

Zuletzt sei noch ein Blick auf die Darstellung des Menschenleibes gestattet. Die kleinen Figuren in dem Rundbogenfries wirken durch ihre sicher beobachtete organische Bewegtheit. Dem fast nackt erscheinenden Körper schmiegt sich das Gewand so an, daß es z. B. am Bauch und an den Hüften in seiner Fältelung der Körperrundung auf das genaueste folgt, um dadurch deutlicher noch, als es ohne Gewand möglich wäre, den Wuchs des Leibes zu versinnlichen.

Es wäre nicht zuviel, zu sagen, wenn diese Welle italienischen Formsinnes über ganz Deutschland hingegangen wäre, dann hätte sie eine Annäherung an die organische Struktur des natürlichen Formgewächses, eine Verstärkung der Raumtiefenbeziehungen und damit manche neue Darstellungsmittel bringen müssen. Erweist es sich nun, daß der Einfluß der französischen Kunst in der gleichen Richtung wirkte, daß er auch in die gleiche Zeit fällt, nämlich in das achte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts, so findet unsere Annahme von einem Einschnitt in der Entwicklung der deutschen Plastik um diese Zeit eine sichere Stütze.

Es ist nicht ohne Bedeutung, festzustellen, daß die neuen Darstellungsmittel und Anschauungen, die wir in Königslutter kennenlernten, um die gleiche Zeit in einem der schönsten Werke des belgisch-niederländischen Kunstkreises auftreten, nämlich in der Madonna des Dom Rupert aus der Laurentius-Abtei in Lüttich im dortigen Museum (42). Die optischen Flächen des Gesichtes sind aus gleichem Form- und technischem Gefühl entstanden. Das zeichnerische Element ist als Mittel der Auflockerung und Bereicherung der malerischen Wirkung stärker geltend gemacht. „Die vielen Säume der vier übereinanderliegenden Kleidungsstücke durchkreuzen sich, schwingen in Kurven und Wellen gegeneinander und werden von parallelen Faltenläufen begleitet“ (43).

Diese Madonna stammt, wie Ligtenberg vermutet, aus der Maastrichter Werkstatt, in der das Majestas-Tympanon von St. Servatius in Maastricht geschaffen wurde. Sie mag dem siebenten oder achten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts angehören.

Für den französischen Kunstkreis ist diese Übereinstimmung des Form- und Gestaltungswillens nicht erstaunlich. Verfolgt er doch ein gleiches Ziel: das Sinnlich-Organische, das Räumliche und das Sinnenhaft-Körperliche zu geschlossener Einheitswirkung zu verschmelzen. Das ist die Aufgabe, die sich auch Maastricht gestellt hatte, sowohl mit der Majestas domini in der Tür im nordöstlichen Kreuzgang der Servatiuskirche wie mit dem Altarfragment in Art eines Retabels derselben Kirche mit der Madonna in Mandorla, die von zwei Engeln gehalten wird; beides Arbeiten des neunten Jahrzehntes (44).

Diese Steinbildwerke der Maastrichter Schule wurden erwähnt, weil sie, obwohl auf Byzantinisches zurückgehend, innerlich verwandt sind mit der Formanschauung des Nikolaus von Verdun. Sein Werk, die Propheten und Apostel des Dreikönigenschreines des Kölner Domes, der um 1180 begonnen und gegen Ende des Jahrhunderts vollendet wurde, zeigt alles in sich vereinigt, was als französisches Formgut dem Westen Deutschlands zufließen konnte.

Mit den Maastrichter Steinbildwerken verbindet diese Gestalten des Nikolaus von Verdun der neue Faltenstil, der, fast darf man sagen in verkümmerten Resten, auch in den kleinen Figürchen der Ostapsis von Königslutter anklang. Betrachtet man als Ziel dieser Kunst die vollrunde Körperlichkeit, versinnlicht durch Raumtiefenbeziehungen, so ist die Auffassung des nackten Körpers unter dem Gewande von größtem Gewicht. Sie wertet die organische lebensvolle Schönheit des Körpers, sie wertet die Schönheit des Wuchses. Deshalb fort mit der Gebundenheit der Frontalstellung, die in Maastricht als Folge des byzantinischen Einflusses noch bevorzugt wurde. Der Reichtum an Erfindungen der Arm- und Beinbewegungen, die diese sitzenden Figuren sich zur Seite wenden läßt, ist staunenerregend. Immer wieder werden neue und andere Richtungsachsen geschaffen, die in der Diagonale quer durch den Raum führen. Auch in der mannigfaltigen Verschlingung von pflanzlichen und tierischen Elementen, in der Schönlebendigkeit des Flusses der Ranken wirkt einzig und allein dieses der deutschen Kunst fremde Gefühl für das sinnliche Leben (Taf. LVII, LVIII).

Das Gewächs des Körpers gibt nur die Grundlage der neuen Formensprache. Wesentlich ist die Oberflächengestaltung. „In unendlicher Sorgfalt und Mannigfaltigkeit erschöpft sich der Künstler in der Modellierung der Köpfe, der Behandlung der Haare, dem glänzenden Gefältel der Gewandung bis zum unendlichen Muster des reich ornamentierten Hintergrundes, der mit den älteren Bestandteilen des Schreines nicht mehr in Einklang steht“ (45). Die Zunahme an optischen Flächenwerten ist so groß, daß es bisweilen scheint, als sei der taktisch-stoffliche Zusammenhalt der Körpermasse gefährdet. Die Gelenke sind in ihren schönen Biegungen taktisch-nahsichtig durchgeformt; das Haar ist in weichen, aufgelockerten, ja aufgelösten Flecken zur malerischen Einheitswirkung gezwungen. Die Umwelt, in die die Figur sich eingefügt, ist trotz architektonischer Festigkeit der Grenzen soweit als angängig der malerischen Raumtiefenwirkung dienstbar gemacht. Die vorgezogenen, gekuppelten Säulchen voll energischer Licht-

Schatten-Wirkung, die beschattenden Dreipaßbogen der tiefen Nischen, endlich das Muster in unendlicher Reihung auf der Rückfläche schaffen licht- und lufterfüllte Räumlichkeit, in der sich die Gestalten wie im Wirklichkeitsraume bewegen können. Und zwar in Bewegungsvorgängen, die dem antiken Reliefstil innerlich angenähert erscheinen, wie die echte Profilkomposition des reinen Reliefstiles bei den szenischen Darstellungen des Marienschreines in Tournai erweist, den Nikolaus von Verdun im Jahre 1205 schuf (Taf. LVI).

Auch das geistige Leben ist neu. Köpfe voll seherischer Kraft, voll geistiger Tiefe und leidenschaftlichem Wollen lassen eine Menschendarstellung zu, die persönlichstes Erleben in den Charakterformen des Typischen gestaltet. Die Köpfe des Annoschreines der Pfarrkirche in Siegburg aus dem Jahre 1183 stellen sich in der starren und gebundenen Formensprache, die in der Anschauung des Kappenberger Kopfreliquiars begründet ist, als Charaktere dar, die vom neuen Lebensgefühl des Verduner Meisters berührt sind (Taf. LX).

Was ist nun aus diesen lombardischen und französischen Formen in die deutsche Plastik der Hochstufe des romanischen Stiles übergegangen? Zweifellos nur wenig. Wenn wir als gemeinsames Merkmal der lateinischen Kunstauffassung die Liebe zum Organischen, zum schönen Wuchs der natürlichen Erscheinungen betrachten, so ist in Einzelformen, namentlich in der Behandlung des Gesichts, der Hände, auch der Gelenke ein Zuwachs an Einzelbeobachtungen zu bemerken, wenn auch das Gerüst des Formaufbaus der deutschen Anschauung immer noch der kristallinisch-gesetzlichen Körperklarheit zuneigte.

Die schöne Lebendigkeit des geordneten und zügigen Faltenstiles in Anlehnung an die kausal bedingte Gewandgliederung antiker Art hat durch die französische Kunst eine bedeutsame Steigerung erfahren, mögen auch als Vorbilder häufig byzantinische Kunstwerke in Frage stehen.

Was an malerischen Oberflächenwerten übernommen werden konnte, das griff die deutsche Kunst begierig auf, weil sie dadurch ihrem eigensten Ziele, der Raumtiefendurchleuchtung durch Tiefenbeziehungen zwecks Steigerung des Eindrucks des Raumes wie der Körperlichkeit, näherzukommen gedachte.

Im achten Jahrzehnt erscheint die Verarbeitung der neuen Formweise noch ein wenig schwankend. Straffheit, Zielsicherheit, Festigkeit, auch sehr großen Reichtum bringt das letzte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts.

Zu dem Tympanonrelief von St. Pantaleon im Kölner Kunstgewerbemuseum gehören innerlich die Chorschranken des Domes in Trier, die wohl nach 1190 zur Zeit des Erzbischofs Johann I. entstanden sind. Sehr ähnliche Einzelmotive täuschen nicht darüber hinweg, daß der Raum in Trier ungleich eindringlicher erlebt wirkt als in Köln. Stellung, Bewegung, Faltenmotive, endlich die Architektur sind dafür sprechende Zeugen. Die Köpfe in Trier, die Hände, die Oberflächenbehandlung ist nahe verwandt mit dem Tympanon von St. Cäcilien, dessen schon gestrafftere Gewandzüge wesentlich energischer und zügiger behandelt sind als in den sehr auf malerisch-optische Flächenwerte eingestellten Chorschranken in Gustorf, die zwar altertümlich wirken, aber dennoch einer fortschrittlicheren Anschauung angehören als

die Kölner Reliefwerke (46). Die Maastrichter Werke, das Tympanon wie das Retabel der Servatiuskirche, kennzeichnen den schönheitsvollen Einfluß der Maasschule (Taf. LXIV, LXVII).

Durchaus verwandt, obwohl schwerfälliger und wuchtender durch die Sprache Sachsens, wirken die sitzenden Engel aus Stuck der nördlichen Chorschranken der Michaelskirche in Hildesheim, die um 1186 entstanden sind. Die leise Bewegung des Fußes, die Verschiebung der Knie, die Handbewegung, die lockere Oberfläche sind Kennzeichen des Zeitstiles. Sie lassen auch die Reliefs mit dem thronenden Christus und der thronenden Madonna auf dem Petersberg bei Fulda als Arbeiten der gleichen Zeit erkennen. Ihnen darf man anfügen: in Sachsen die Stuckdekoration der Heiligengrabkapelle der Stiftskirche in Gernrode mit dem Grabstein der Äbtissin Hedwig III., im Rheinlande den Plektrudisgrabstein von Maria im Kapitol in Köln mit den tiefen Schattenfurchen des Gewandes und dem Durchformen der Schenkel durch das Gewand, den edelschönen holzgeschnitzten Kopf eines Bischofs im Kölner Kunstgewerbemuseum sowie den Petruskopf aus Stein desselben Museums, der die malerisch-optische Einstellung der Oberflächenlockerung der Maasschule vertritt, und endlich in Süddeutschland die deutsch-eigenwillige urwüchsige Derbheit des Weihwasserbeckens der Kirche in Freudenstadt (Taf. IV, X, XXXVIII, LXXII—LXXIV, IL).

Noch immer gleiten alle Formen in weichem Flusse dahin. Nur langsam beginnen sie sich zu straffen. Erst durch die Spannung, die in ihnen sichtbar wird, vermag der Raum- und Körpereindruck aus der Kraft und Wucht von Bewegungsvorgängen erschlossen zu werden. Das ist die Aufgabe der letzten Stufe dieser Formentwicklung.

Der Buchdeckel des Kölner Kunstgewerbemuseums gibt den Auftakt um 1185; der Marienaltar in Brauweiler, der vor 1200 fertiggestellt war, zeigt, wie mit der Straffung und Spannung die Faltengebung spärlicher, ärmlicher wird. In dem thronenden Christus des Marktportales des Mainzer Domes ist gegen Ende des Jahrhunderts die monumentale Form des romanischen Stiles mit den reicheren Mitteln einer weltbürgerlich gestimmten Zeit erreicht. Die Profilbewegungen der seitlichen Engel, die die Mandorla halten, im bewegten Reliefstil französischer Anschauung, gehen in der stürmischen Leidenschaft der Bewegung schon bis an die äußerste Grenze der Hochstufe des romanischen Stiles (Taf. LXXV, LXXVI, LXVI).

Sachsen hat in dieser Zeit die Führung. Was Nikolaus von Verdun für die Kunst des Rhein-Maas-Gebietes gab, das schufen die großen sächsischen Meister in Hildesheim und Halberstadt in deutscher Prägung. In ihren Werken kennzeichnet sich die gewonnene Stilvollendung in der Eigenart der Gewandbehandlung, die echt mittelalterlich einheitlich ist. Denn wenn der Körper unter dem Gewande auch bewegt ist, so bleibt das Gewand doch nur Schicht einer unbestimmten Masse. Es ist nur die eigentliche Oberschicht des zu gestaltenden Körperblockes. In die Flächen dieser Oberschicht sind Linien eingeritzt, Furchen eingewühlt, Stege aufgetragen, die ohne Rücksicht auf natürlichen Faltenverlauf, auf Schwerkraftbeziehungen, auf Bewegungsspannungen eine Komposition des Körperblocks ermöglichen, in der aus Raumtiefenbeziehungen mit rein linearen und plastischen Formen der künstlerische Ausdruck erwächst.

Diese willkürlich freie Komposition der Gewandung, die deutsch und mittelalterlich ist,

die selbst in ihrer straffsten Führung die Gesetzlichkeit des klassisch-antiken Gewandstiles ablehnt, beherrscht auch diese reifste Stufe des plastischen Denkens in Sachsen. Wie viele Formmotive, die aus der antiken Kunst stammen und die durch byzantinische oder französische Anregungen übermittelt wurden, auch willig und begierig Aufnahme finden, es bleibt die Grundlage der mittelalterlich-deutschen Eigenart bestehen. Die Leidenschaft des Fühlens und Wollens hat nur bewirkt, daß an Faltenbewegungen, an Wendungen, Knickungen, Winklungen, an Schichten, Schatten, Flächen ein Reichtum entstanden ist, der irgendwie geordnet werden mußte, sollte diese alte germanische Freude an Bewegungsvorgängen nicht zu einer chaotischen Formverwirrung führen. Das Mittel, das Ordnung und Übersicht gewährleistete, war das Schema der klassisch-antiken Gewandkomposition, das in der Erstarrung der byzantinischen Kunst den Deutschen zugänglich war.

Das eine muß als deutsche Eigenart dieses deutschen Stiles betont werden. Wenn auch richtung- und zielweisende Einzelmotive antikisierender Prägung aufgenommen werden, genau wie in der Baukunst die Aufnahme gotischer Elemente erfolgte, so bleiben die Gestaltungsgesetze wie auch die größere Fülle der Formmotive durchaus und zweifelsohne heimischer Gefühlsweise und Phantasie verbunden. Die Selbständigkeit in der Herrschaft der künstlerischen Durchformung nur der obersten Schicht des Körperblockes, wodurch die grundsätzliche Trennung zwischen Gewand und Körper vermieden wurde, die Herrschaft der Wirkung abstrakter Formbeziehungen, der Linien, der Flächen, der Körperwerte, ohne Rücksicht auf Wirklichkeitsbeziehungen, bleibt in zäher Eigenwilligkeit bestehen.

Daher ist die künstlerische Beurteilung gerade dieser Werke nicht ganz einfach. Denn die Maßverhältnisse der Körperformen, der Gewandteile, der sichtbaren Beziehungen der Raumwerte dürfen nicht von den Maßen der uns vertrauten Wirklichkeitsbeziehungen abgeleitet werden, noch auch von den gesetzlich-allgemeingültigen Formen der harmonischen Beziehungen in der antiken Kunst. Wie bedeutsam und wie vielseitig manche Anlehnungen auch erscheinen mögen, die Gesetze des Formaufbaues bleiben der mittelalterlich-deutschen Formanschauung unlösbar verbunden.

Für die sächsische Gruppe dieser Stilstufe mögen die Chorschranken Adelogs in der Michaelskirche in Hildesheim zum Ausgang dienen: stehende Einzelgestalten von weitausladenden Arkadenbogen auf gegliederten Wandsäulen umrahmt (Taf. LXXIX).

Die reiche Mischung aller Darstellungsmittel der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wird durch die Wucht der körperhaft-räumlichen Gesamtabsichten vereinheitlicht. Taktische und optische Flächen stehen nebeneinander, Linien und tiefe Furchen wechseln miteinander ab; taktisch-nahsichtige Gelenkbehandlung verhindert nicht, daß der Körper wie eine weiche, knetbare Masse sehr unbestimmt wirkt.

Die Faltenkomposition bevorzugt die Unterordnung kleiner rundlicher und kurviger Faltenmotive unter den beherrschenden durchgleitenden großen Zug einer betonten Falte, die zumeist von einer Hüfte bis zum Fuße, diagonal die Vorderfläche durchquerend, durchgeführt ist. Dadurch wird der Saum des Obergewandes Schnittlinie der Flächenebenen, die Obergewand und

Untergewand trennen. Diese Auffassung, zwei geschiedene Flächeneinheiten zweier verschiedener Gewandteile zu schaffen, ist klassisch-antiken Ursprunges. Sie ist in der Kölner Schule in den bekannten Elfenbeintafeln wie in dem Pantaleontympanon des Kunstgewerbemuseums sinnvoll durchgeführt. Sie ist in der sächsischen Auffassung um vieles mehr verschleiert durch die stärkere Leidenschaftlichkeit, mit der das ursprünglich deutsche Liniengefühl angespannte und verwirrend reiche Linienbewegungen schaffen will. Deshalb ist die Aufnahme einzelner Formmotive aus byzantinischen Elfenbeintafeln verhältnismäßig belanglos. Denn das eigentliche Kompositionsgesetz des antiken Gewand- und Figurenstiles bleibt unerkannt. Höchstens daß ausnahmsweise einmal in den Fragmenten der südlichen Chorschranken aus St. Michael, die das Andreas-Baumuseum in Hildesheim bewahrt, in einer sitzenden kopflosen Gestalt der Sinn der antiken Schönlebendigkeit und des organischen Wuchses des Faltensystems ahnungsvoll versinnlicht ist.

Die Chorschranken in Halberstadt, denen man die drei noch erhaltenen Apostel der Chorschranken der Klosterkirche in Hamersleben angliedern muß — denn es sind Werke eines Meisters —, bedeuten in der Wucht dieses deutschen Linienstiles den Höhepunkt (Taf. LXXX). Wie das reiche Gefüge der Linien sich zu wandlungsvollen Schattenfurchen ausgewachsen hat, ohne dadurch an zeichnerischem Ausdruck zu verlieren, ist selbst im Material des Stuckes eine staunenswerte Leistung. Das Gemeinsame der Gewandkompositionen ist die gesetzmäßige Durchbildung gegensätzlicher Faltensysteme: im Untergewand wird das leichte Geriesel senkrechter Züge bevorzugt, im Obergewand schaffen Kurven und führende Leitmotive richtungweisende Achsen, durch die das Obergewand sich in ansteigender Diagonale vom Untergewand trennt. Die flatternden Gewandenden des über die Schulter geschlagenen Mantels, schärpenartige Horizontalschlüsse über den Hüften quer über den Leib hin, ermöglichen eine Mannigfaltigkeit von taktischen Ebenen, die reine Raumtiefenbeziehungen durch die Kraft der Überschneidungen, der Verkürzungen, der Richtungsachsen, der Licht-Schatten-Gebung schaffen. Aus dem reinen Klang abstrakter Linien und Flächen erwächst der Komposition die Ursprünglichkeit und Frische künstlerischen Lebens.

Das allgemeine Kompositionsmotiv, die Unterscheidung von Ober- und Untergewand, scheidet diese sächsische Auffassung von der des Nikolaus von Verdun, der in dem Dreikönigenschrein das schleierzarte Obergewand von den Schultern bis zu den Füßen als einheitliche optische Fläche durchgleiten läßt. Das war ihm möglich, weil er den organischen Wuchs des Körpers sinnlicher empfand.

Wie Nikolaus von Verdun, so hat auch die sächsische Plastik, trotz der stärkeren Bindung der Frontalfiguren an die ebene Rückfläche, die Seitwärtsbewegung der Köpfe als belebendes Element eingeführt. In Hamersleben ist sogar der Unterkörper versuchsweise in die Profilstellung hineingezwungen. Die menschliche Erlebnistiefe, die aus diesen Köpfen spricht, mag uns um einen Grad gebundener anmuten als in den Propheten des Dreikönigenschreines. Sie hat dafür aber den höheren Grad deutscher Verinnerlichung erreicht. Das wird deutlich, wenn man das Apostelrelief des Münsters zu Basel zum Vergleich heranzieht, in dem die

byzantinische Klarheit des Gewandstiles durch italienische und französische Übermittler der lateinischen Kunstauffassung angenähert ist, wobei das Repräsentativ-Typische des Gesichtsausdruckes als der deutschen Kunst fremd empfunden werden wird (Taf. XCVI).

Als Abschluß der Tätigkeit dieser Hildesheimer Werkstatt sei noch erwähnt das Grabdenkmal Adelogs, der 1190 starb, das des Presbyters Bruno, das nach 1197 entstand, und das Tympanon der Godehardikirche in Hildesheim, Werke eines Meisters, den wir mit Habicht als den Meister des Tympanons der Godehardikirche benennen können (47). Neu ist hier die betonte Herrschaft der räumlichen Beziehungen. Der Einheitsraum, auf den alles hinzielte, ist erreicht. Diese schöpferische Tat, den Bildinhalt in neuer Kompositionsform in neuen Darstellungsmitteln der neuen Vorstellung anzupassen, würde genügen, diesen Meister zu den bedeutendsten seiner Zeit zu rechnen (Taf. LXXXII).

Was ist von dem Linienstil des Chorschrankenmeisters übriggeblieben, was von seiner Vereinzelung der Einzelgestalt in der Ebene, was von seiner statuarischen Wucht des großen und mächtigen Einzelkörpers? Nur der allgemeine Stimmungsgehalt. Denn alles fügt sich durch das neue Lebensgefühl in eine neue Bildform ein. Lichterfülltsein eines durch Schatten umgrenzten tiefen Raumes bewirkt Auflösung der festen taktischen Stofflichkeit. Wie feine Wellen gleiten feinste Hebungen und Senkungen über den Stein. Das Gewand ist eine durchaus einheitliche optische Fläche. Daß diese Steinbehandlung in Königslutter durch oberitalienische Meister vorbereitet war, daß sie in der Formweichheit der malerisch wirkenden Kapitäle in St. Godehard um 1182 auftritt, daß sie in der Hartmannsäule der Domkapelle in Goslar, die auf einen Dechant Hartmann, der 1215 erwähnt ist, zurückgeht, etwa um 1200 wirkt, wer wollte verkennen, daß solche naheliegende Beziehungen zu technischen Neuerungen auch in dem Tympanon von St. Godehard vorliegen können (Taf. L).

Weiterhin: die Wendung zur Profilkomposition. Sie verbindet — zum ersten Male wieder — alle Körper zur unlösbaren Raum- und Körpereinheit.

Dann: die scharfe Wirklichkeitsbeobachtung der Bettler und Krüppel auf dem Brunostein, die am sinnlichsten in der Weichheit der seelischen Belebung des Antlitzes aufdämmert. In der Erfassung des Seelischen wirkt ein Gefühl, das innerlich der Gefühlsinnigkeit der Gotik verwandt ist.

Diese Gestaltung eines Gefühls, das wir nur als eine allgemeine innere Selbstversunkenheit bezeichnen können, dem die Wendung zu einem menschlich-typischen Gefühlsgehalt, wie ihn Schmerz, Freude, Zorn darstellt, wegen des Ausdrucks des Persönlichen, d. h. eines Umgrenzten, befremdend erscheint, ist in den Werken dieses weichen Raum-Körper-Stiles um die Jahrhundertwende das Neue, in die Zukunft Weisende, das diese neue Welt dem Lebensgefühl, ja auch dem Kunstwollen des romanischen Stiles zu entrücken droht. Nur aus der innerlichen Güte, die mitschwingt, nur aus der hingebungsvollen Weichheit und Liebe erklärt es sich, wie neben der erregtesten Leidenschaft der Liniensprache, neben der persönlichsten Charakterisierung menschlicher Affekte dieses Gleiten ins Absolute in einem das All umfassenden Einheitsgefühl Gehalt und Gestalt gewinnen konnte.

Diese neue Stimmung, wenn wir sie einmal als solche bezeichnen wollen, durchströmt die ganze deutsche Kunst, hier und da sporadisch, fast launenhaft sich gegen Leidenschaften und Wallungen aller Art durchsetzend.

Das Gerokruzifix des Kölner Domes, das mächtige Bockhorster des Provinzialmuseums in Münster i. W., das aus St. Jakob im Schnütgen-Museum in Köln zeigen drei verschiedene Lösungen dieser Gefühlsversunkenheit. Der Johannes der Sammlung Marx in Köln könnte als Vorbereitung gelten auf die Reife der Anschauung, die in dem Johannes und der Madonna aus Kloster Sonnenberg in Tirol im Kunstgewerbemuseum in Köln wie in der Darstellung des Habakuk und des Daniel in der Löwengrube im Dom zu Worms erreicht ist. Selbst der monumentale Petrus der Petrikirche in Fritzlar in seiner Wucht und bäurischen Derbheit oder der wuchtig-starre Nikolaus in Brauweiler oder die elegant-geschmeidigen rheinischen Heiligen aus Rhens im Kölner Kunstgewerbemuseum sind aus der Hoheit dieses Gefühls geboren (Taf. LXXXV—XC, C—CII).

Wenn einzelne dieser Werke auch erst im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstanden sein können — der sichere Nachweis der Entstehungszeit läßt sich nur selten erbringen —, so gehören sie doch alle der Hochstufe des romanischen Stiles an.

Überblickt man diese Werke der beiden letzten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts daraufhin, wie sie als Schöpfungen ihrer Zeit als ein geschlossenes Ganze wirken, so ist unverkennbar, daß sie gegenüber der Vergangenheit an Zielbestimmtheit zugenommen haben. Man kann sie mit Leichtigkeit durch allgemeine Begriffe zusammenfassend kennzeichnen. Das Vielerlei und Mancherlei, das bis in das sechste Jahrzehnt wirkte, ist abgelöst durch ein fast allzu betontes Einerlei.

Aus welchem Grunde, fragen wir. Die Antwort ist: mit einer in der bildenden Kunst seltenen Einmütigkeit wird der Ausdruck des Monumentalen hoch geschätzt. Das Monumentale stellt an den Künstler höchste Anforderungen; aus den Bezirken des Alltäglichen und Menschlichen verbannt es ihn. Erzählung, Inhalt, Stimmung, Stoff und Form, alles, was das Kunstwerk und seinen Ausdruck bedingt, bleibt der Idee des Monumentalen untertan. So bedeutet monumentale Form zugleich Verarmung und Bereicherung.

Armut im Hinblick auf die Begrenztheit des Darstellbaren. Es gibt so gut wie keine Erzählung in dieser Kunst. Die große, den Rahmen völlig ausfüllende Einzelgestalt ist die eigentliche Aufgabe dieses Kunstwollens. Und wenn, wie in den Chorschranken in Gustorf, eine Szene erzählenden Inhalts dargestellt wird, so bleibt die monumentale Form doch bestehen, d. h. die Erzählung spielt sich ab an großen, voneinander streng geschiedenen, gesondert und für sich wirkenden Einzelgestalten.

Dem großen Format, das allein diesem Kunstwollen gemäß ist, entspricht die Größe des seelisch Dargestellten. Fühlen, Wollen, Denken — nur dieses — wird in Repräsentanten der kennzeichnendsten seelischen Erlebniskomplexe in der Form eigenwillig umgrenzter Charakterköpfe dargestellt. Persönliche Regungen des Gefühls haben Geltung nur, soweit und solange sie in die Sphäre des Typischen hineinragen.

Die äußere und innere Größe dieser Kunst, der die große Form und das Seelisch-Bedeutende Lebensbedürfnis ist, war eingebettet in eine Umwelt, umgrenzt von einem Rahmen, der dieses Große über die natürlichen Grenzen hinaus zu steigern vermochte. Sie war umhüllt und gebunden durch die monumentale Raumform, die die gewaltigen Raumkörper der spätromanischen Architektur entstehen ließ. Wie anders wären sonst die gewaltigen Ausmaße der Kruzifixe, der Johannes- und Mariengestalten, der Apostel unter dem Triumphbogen des Chores verständlich. Die Größe des Kirchenraumes bestimmte eine Maßeinheit, für die der Menschenleib nicht mehr Maß bedeuten konnte.

Die Größe der Form zeitigte geschärfte Beobachtung aller Körper- und Raumbeziehungen. Ihre Beherrschung und Sichtbarmachung ließ das abendländische Gefühl für den Wert des Einheitsraumes sich entzünden. Den Einheitsraum als das alle Formen bestimmende und verbindende Darstellungsmittel zu empfinden, war eine Aufgabe, die sich der spätromanische Stil stellte, um sie vereinzelt auch schon zu lösen.

VI

DER SPÄTROMANISCHE STIL

Im vollendeten romanischen Stil herrschen die Grundsätze der Kunst des 12. Jahrhunderts. Die Vereinzelung der Einzelfiguren in der Ebene, derart, daß die den Raum nach rückwärts abschließende Grundfläche ihre volle Wirkung tut, ist bis zu einer fast schematischen Armut an kompositionellen Bildgedanken durchgeführt. Darüber hinaus war eine Fortbildung kaum denkbar.

Der spätromanische Stil löst grundsätzlich diese Bindung an eine ebene Fläche. Er will Raumdarstellung. Wenn auch die Fläche, wie nicht anders zu erwarten, als Kompositionselement immer noch in Rechnung gestellt wird, so ist doch nicht zu verkennen, daß die künstlerische Wirkung der Fläche nicht mehr in ihrer ebenen Ausdehnung gesucht wird. Die Fläche wird als altvertrautes Darstellungsmittel beibehalten. Sie wird in ihrer Wirkung durch sinnlich-räumliche Erscheinungsweisen mit der Illusion des luft- und lichterfüllten Raumes umkleidet. Die Fläche als Darstellungsmittel bleibt bestehen, aber ihr wird eine Raumkomposition vorgeschoben, die als Ziel der Darstellung gelten muß. Die Folge dieser Einstellung ist, daß die monumentale Einzelgestalt nicht mehr, wie bisher, die unbedingte Alleinherrschaft ausübte. Vielmehr ordnen sich mehrere Figuren zu Gruppen zusammen. Die durch vielerlei Fäden verknüpften Einzelgestalten solcher Gruppen zwingen dazu, alle Teile der Komposition einem einheitlichen Bildgedanken unterzuordnen. Die Einzelfiguren haben die Neigung, sich zusammenzuschließen. Der Charakter der mehrfigurigen Reliefkomposition, in der durch Profilbewegungen die Einzelteile zur Einheit verbunden werden, bedeutet diesem Kunstwollen Vorbild. Um die rundplastischen, im lufterfüllten Bildraum vereinigten Figuren als geschlossenes Bild wirken zu lassen, erfolgt die Unterordnung aller Teile unter den Bildgedanken einer einheitlichen szenischen Komposition. Die Darstellung wird zumeist in einen sinnlich-wirksamen Raum verlegt. Die reine Raumdarstellung abendländischer Art, die mit plastischen Darstellungsmitteln Raumtiefenabsichten verwirklichen will, wird mit Nachdruck und Geschick angestrebt.

Das veränderte Ideal einer neuen Bildform wandelt bis in kleine Einzelheiten hinein alle Formen. An Stelle der Frontalanordnung herrscht die beweglichere Gliederung des Profilstiles. Die kristallinisch-gesetzliche Starrheit der Form mildert sich durch die Annäherung an

die Formensprache organischer Gebilde. Das stilisierte Ornament wird von lebendig-frischen Kräften dem Strom gleitender Bewegungen verbunden. Der Rhythmus eines neuen Lebensgefühls läßt die Formen den Gesetzen des natürlichen Wachstums sich anpassen.

Das Kunstwollen des spätromanischen Stiles tritt in einen entscheidenden Gegensatz zur eigentlich mittelalterlichen Auffassung des 12. Jahrhunderts. Zwar bleiben alle wesentlichen Darstellungsmittel der Vergangenheit bestehen, weil neue sich erst langsam ausbilden. Der Grund für diesen Gestaltwandel ist in der die Gedanken und Gefühle modelnden Macht der Zeit zu ersehen. Es sind wie überall, so auch in Deutschland, die allgemeinen abendländischen Denk- und Empfindungsweisen wirksam, die in Frankreich schon eine Generation vordem die Formensprache des gefühlsbetonten, leidenschaftlichen gotischen Stiles entstehen ließen und die in Deutschland eine Bereicherung und Vertiefung lebendigen Fühlens zuwege brachten, von denen die Charakterköpfe des Kölner Dreikönigenschreines wie auch die der Apostel der Hildesheimer Chorschranken beredtes Zeugnis ablegten. Dieses Gefühl des Menschseins, der irdischen Gebundenheit und der sinnlichen Erlebnislust gegenüber der Darstellung eines Übersinnlich-Geistigen und Absoluten, das folgerichtig menschliche Empfindung nicht kennt, schafft den Persönlichkeitsgehalt, der in der Darstellung von Männerköpfen die großen, leidenschafterfüllten Charaktere voll persönlicher und zugleich typischer Prägnanz gestattet, um bei der Offenbarung weiblichen Wesens nichts anderes als liebende Hingabe an ein unirdisches und weltenfernes Fühlen darzustellen.

So kündigt sich, nicht nur in der Form, sondern auch in dem Stoff, dem Inhalt, dem Gehalt der Darstellung, deutlich der Gehalt- und Wesenswandel an, der in der Kunst der Gotik greifbar in das helle Licht des Tages tritt. Das Menschliche, das dem Irdischen verbunden, den Sinnen verhaftet bleibt, das zugleich auch dem Ewigkeitsdenken der Menschheit Ziel und Richtung weist, dieses vom Irdischen erfüllte Menschliche gilt nunmehr als ein Inhalt, der der künstlerischen Darstellung für wert erachtet wird. Aus dem Gegensatz gegen die weltentrückte Hoheit des Stiles des 12. Jahrhunderts entspringt die gewaltige Wucht der Leidenschaft, mit der rein menschliches Fühlen und Erleben erstmalig gestaltet werden sollte.

Ist so die Kunst des spätromanischen Stiles, was in der Baukunst die Heiterkeit und Freude der Stimmung in den gestaltenreichen Schöpfungen des spätromanischen Stiles sinnvoll besagt, unverkennbar dem Irdischen und Menschlichen zugewendet, so ist daraus zu folgern, daß sie sich in ganz anderem Maße, als es bisher zu beobachten war, an die Sinne wendet. Der sinnlich wahrnehmbare atmosphärische, licht- und luftdurchflutete Gehalt des Raumes, der farbige Oberflächenschein der Körper im Raum, ja, was zunächst vielleicht mehr bedeutete, die organische Schönheit des anmutig gewachsenen Körpers, diese Merkmale eines sinnlichen Umgreifens und Erfassens von Wirklichkeit und Natur, mußte alle diejenigen Formen aus der Vergangenheit zur Anerkennung und Fortentwicklung bringen, mit denen Vorstellungsinhalte verwandter Art schon verknüpft waren. Das waren die Formanschauungen des lateinischen Kunstkreises, wie sie, vermittelt durch die italienisch-lombardische und die französische Kunst, in Deutschland mehr oder weniger unter der Bewußtseinsschwelle am Werke waren.

Aus dem Gesagten ist zu entnehmen, daß es viele Übergänge gibt, die vom romanischen zum spätromanischen Stil führen. Ganz allgemein darf behauptet werden, daß mit dem ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts mit dem Bewußtwerden des neuen Raum- und Körpergefühls sich die zentralperspektivische Projektion der Formen im Raum bei plastisch-körperhafter Massendurchformung als Kennzeichen der Spätstufe des romanischen Stiles durchsetzt. Die Geltung des spätromanischen Stiles hörte auf, wo an Stelle der vielfältigen Mischungen von Formen auf Grund des romanischen Stilgefühls eine Bevorzugung eines einzigen herrschenden Formgedankens tritt, eines geschlossen-einheitlichen Formsystems, wie es in der Baukunst in der gotischen Raumkonstruktion vorliegt und wie es in der Plastik in der Einheit der Wirkung des Organisch-Natürlichen, des Schönlebendigen und des Gesetzlich-Konstruierten wahrnehmbar ist. Der Wandel zur Formensprache des gotischen Stiles vollzieht sich in Deutschland zwischen dem vierten und sechsten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts.

Die zeitliche Ausdehnung des spätromanischen Stiles in der deutschen Plastik fällt durchaus mit der der Baukunst zusammen. Wie in der Baukunst die Rezeption des konstruktiven Gerüstbaues der nordfranzösischen Gotik die Wendung vom Spätromanischen zum Gotischen bezeichnet, so bedeutet die gleiche Wandlung des Formgefühls und Gefüges das Ende der spätromanischen Plastik. Aber wie einschneidend auch die Wandlung war, wie wesenhaft sich auch Romanisches vom Gotischen scheidet, eine lange Zeit blieb beides nebeneinander in Geltung. Vielleicht eine Folge der großen schöpferischen Kraft der Zeit. Denn, wie Dehio sagt, „kein Jahrhundert in der Geschichte der europäischen Baukunst war größer als das von der Mitte des 12. zur Mitte des 13. währende, das die Vollendung des romanischen und die erste Blüte des gotischen Stiles nebeneinander sah, das jede Besonderheit der nach ihren ethnographischen und kulturgeschichtlichen Voraussetzungen so überaus kompliziert angelegten romanisch-germanischen Völkergesellschaft zu ausdrucksvollen Kunstgebilden entwickelte und eben zugleich die Form fand, die die Völker zur Einigung unter einem neuen abendländischen Universalstil zurückführte“ (48).

Die gotische Form, die Trägerin des veränderten Inhalts des geistigen Gesamtbewußtseins, entstand, hier und da sporadisch wie eine Insel aus dem weiten Meere der spätromanischen Formerscheinungen auftauchend. Nicht daß nach dem Jahre 1227 der gotische Bau der Liebfrauenkirche in Trier erwachsen konnte oder nach 1235 der der Elisabethkirche in Marburg, ist das Entscheidende, sondern der Augenblick ist wichtig, in dem das allgemeine Formgefühl in Deutschland in den allgemeinen Strom des gotischen Zeitstiles im Abendlande einmündet. Das mag kaum vor der Mitte des 13. Jahrhunderts geschehen sein.

Damit ist Anfang und Ende des spätromanischen Stiles angedeutet. Die Aufnahme einzelner gotischer Formen in das romanische Raumbild kennzeichnete den Beginn um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert. Die Gestaltung eines allgemeinen Raumbildes blieb dabei vorherrschender Willensinhalt. Der Augenblick, in dem sich aus der Aufnahme einzelner gotischer Formen bestimmte konstruktive Einzelfragen entwickeln, deren Lösung zur konstruktiven gotischen Raumform führten, bezeichnet das Ende des spätromanischen Stiles, das um die Mitte des 13. Jahrhunderts liegt.

Die Mischung von Formen verschiedengeartetster Herkunft, die aus dem Streben nach Bereicherung und Erweiterung des Weltbildes erwuchs, findet in der politischen Geschichte ihr Gegenstück in der seltsam schillernden Persönlichkeit Friedrichs II., in dessen Person sich verschiedene Überlieferungsreihen, die staufische und normannisch-sizilianische, unharmonisch vereinigen. Er faßt „die Ausstrahlungen jener sizilianisch-arabischen Mischkultur in seiner universalen Persönlichkeit wie in einem Brennpunkte zusammen . . . und wirkte tief ein auf das Geistesleben des Abendlandes, insbesondere Italiens. So manche Strömung der beginnenden Renaissancebewegung nahm von seiner Person ihren Ausgang“ (49).

Wenn aus seiner Liebhaberei für die Falkenjagd ein Buch voll kritischen Scharfsinnes und durchdringender Beobachtung „über die Kunst der Jagd mit Vögeln“ entstand und er damit die Reihe der großen Empiriker des 13. Jahrhunderts, eines Albertus Magnus und Roger Bacon, eröffnet, so findet darin das veränderte Lebensgefühl der Zeit einen höchst bedeutsamen Niederschlag, das vielleicht nur noch durch die Eigenart seiner Stellung der Kunst und Wissenschaft gegenüber überboten wird. Wenn er auch nicht der erste ist, der eine Sammlung antiker Kunstwerke angelegt hat — Bischof Heinrich von Winchester soll um 1140 als frühester Sammler antiker Statuen sich hervorgetan haben (50) —, so weist die stark persönliche Note, die er diesen Bestrebungen gibt, auf die Unmittelbarkeit der inneren Anteilnahme, auf das Erlebenwollen und Erlebenkönnen dieser der eigenen Zeit fremden Kulturinhalte hin.

Vielleicht darf auch das als eine seltsame Parallelität des Tatsächlichen und Künstlerischen gelten, daß in dem Entscheidungskampf zwischen Kaisertum und Papsttum Innozenz IV., dessen einziges Ziel die Vernichtung des staufischen Kaisertums war, Sieger blieb. Friedrichs II. Tod brachte, wenn auch erst 18 Jahre später, der staufischen Sache den Untergang. Der Versuch der Lösung aus mittelalterlicher Gebundenheit deutet auf den Wandel der Weltanschauung hin, die in der gleichen Zeit auch dem spätromanischen Stile ein Ziel setzte.

Soweit wir die Grundlagen des spätromanischen Geisteslebens überblicken können, ist die Mischung sich widersprechender Elemente dem allgemeinen Zeitstile vertraut. Wie in Form und Inhalt, so macht sich dieses schillernde Schwanken auch in der Verwendung der Rohstoffe geltend, insofern das Streben nach Monumentalität andere Stoffe bevorzugen wollte als die Neigung nach malerisch-optischen Erscheinungsweisen. Die Freude des spätromanischen Kunstwollens an räumlich-körperhaften Wirkungen hat neben den harten und monumentalen Rohstoffen des Steines und Holzes in besonderem Maße die weichen und edlen Metalle des Goldes und Silbers geliebt, weil die spiegelnde Fläche von Gold und Silber der malerisch-optischen Einstellung der Zeit Genüge tut und weil zudem auf der Dehnbarkeit dieser Metalle die Möglichkeit beruht, durch geschickte Treibtechnik zu weitausladenden Formen von vollrund-plastischer Körperhaftigkeit zu gelangen. Daß die Bronze durch Silber und Gold ersetzt wird, ist demnach ein besonders kennzeichnender Vorgang für den Willen dieser Kunst und für die Richtung, die während des gotischen Stiles eingeschlagen werden sollte. Da nicht mehr taktisch zusammenhängende große glatte kurvige Flächen, die graviert oder ziseliert werden, beliebt sind, sondern im Gegenteil zerklüftete und zerrissene Körpermassen, in denen die dunkelsten

Schattenlöcher unmittelbar neben den hellsten Lichtreflexen stehen, war die Bronze für dieses Formgefühl ein widerspruchvolles Material. Die Eignung der Bronze für die Monumentalisierung der Form, die ja noch eine gewaltige Steigerung über die Hochstufe des romanischen Stiles hinaus erfuhr, konnte die Mängel der Bronze an malerisch-optischen, räumlich-körperhaften Ausdrucksmöglichkeiten nicht ersetzen.

Die Bronze ist im spätromanischen Stil nicht beliebt. Gestattete doch die virtuosenhafte Geschicklichkeit in der Stein- und Holzbearbeitung äußere Größe der Form und zugleich subtilste und malerischste Kleinbehandlung von Einzelheiten. Holz und Stein ermöglichen bei sorgfältiger technischer Bearbeitung das denkbar tiefste Hineinarbeiten in die Masse des Blockes, weil die Materie Locker- und Festigkeit genug besitzt, um die Schattenlöcher durch schmalste Stege und Brücken in gewundenen und verschlungenen Linienzügen zu trennen. Das Grabdenkmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin in Braunschweig mag dafür als bezeichnendstes Beispiel gelten. Holz und Stein für die monumentale, Silber und Gold für die kleinformatige Ausführung sind demnach die Rohstoffe, die dem Kunstwollen des spätromanischen Stiles innerlich zusagen, wie es zugleich auch die Stoffe sind, die für wichtigste Formanschauungen der Gotik die Herausarbeitung bevorzugter Ausdrucksweisen erleichterten.

Was die Formensprache anbetrifft, so hat deren Mannigfaltigkeit gegenüber der Zeit der Stilvollendung bedeutend zugenommen. Schon daß das deutsche Land sich mehr als bisher den Nachbargebieten öffnete, daß bewußt italienische, französische, belgische und niederländische Formen aufgenommen und verarbeitet wurden, mußte eine größere Reichhaltigkeit der sprachlichen Formulierungen zur Folge haben. Ja, auch auf Inhalt und Gehalt der Darstellung, auf das rein Stoffliche mußte sich diese Wirkung erstrecken. Die Folge ist, daß die Allgemeingültigkeit der Formensprache des romanischen Stiles sich in eine größere Anzahl von durchaus persönlich wirkenden Schulkreisen spaltet. Die Eigenart der einzelnen deutschen Stämme und Landschaften drängt auf Herausarbeitung individueller Formcharaktere. Nicht nur die einzelnen Schulkreise sind scharf voneinander geschieden, sondern auch die einzelnen Künstler, die sich voll Persönlichkeitsbewußtsein immer mehr zur abendländischen Individualisierung des seelischen Erlebens und der künstlerischen Form durchringen. Je mehr die Natur Anlaß gab, Anregungen für die Kunstform zu geben, je größer der Kreis der Vorbilder war, die als vollendete Kunstwerke nachahmenswert erschienen, um so stärker mußte sich auch in den einzelnen Kunstwerken des spätromanischen Stiles Verschiedenartigkeit der Form und des Ausdrucks ausprägen. Der auf das Innere und Überirdische gerichtete Sinn des 12. Jahrhunderts ließ, weil es der Begriff des Absoluten war, der als Ideal auch der künstlerischen Darstellung vorschwebte, eine allgemeingültige Gleichförmigkeit der Ausdrucksmittel zu. Das spätromanische Kunstwollen, das auf den Boden der Wirklichkeit zurückgekehrt ist, rührt durch die Verweltlichung seiner Einstellung und seines Erlebens an die ungeahnte Fülle der Welt der Erscheinungen, deren künstlerische Durchformung eine Riesenaufgabe war, die die abendländische Kunst bewußt und folgerichtig, nach manchen unklaren und unsicheren Versuchen in der Zwischenzeit, erst mit dem 15. Jahrhundert zu lösen begann.

Das Darstellungsgebiet des spätromanischen Stiles ist nach Inhalt und Einzelform gegenüber der Kunst des 12. Jahrhunderts außerordentlich erweitert. Eine ungleich größere Anzahl von Einzelheiten, Motiven, Anregungen, von Gedanken und Gefühlen, die in der Sphäre des Irdisch-Menschlichen, des Natürlichen wurzeln, wird dem Bereiche der künstlerischen Formung einverleibt. Dieser Zunahme des Inhaltlichen entspricht der Zuwachs an Darstellungs- und Ausdrucksmitteln.

Das spätromanische Kunstwollen, das von der Schönheit der wirklichen Welt einen Schein auffing, will nicht mehr Vereinzelung der Einzelform in der Ebene. Es zielt auf die Bilderscheinung im Ganzen, auf die harmonische Eingliederung aller Formen, aller Einzelgestalten in den bildhaften Zusammenhang. Mittel dieser Vereinheitlichung ist ihm die Wirkung des Räumlichen. Die linear-platte Zeichnung auf der Fläche wird beiseitegeschoben. Der Linienverlauf anerkennt die Rundung des Körpers wie die Tiefe des Raumes. Die Starrheit des Umrisses wie die der östlichen repräsentativen Schaustellung der Frontalkomposition mildert sich, da Innen- und Außenzeichnung nunmehr wieder in gesetzmäßige Beziehung treten. Die Umrißlinien, die sich vordem verselbständigt hatten, haben die Neigung, den Linien des Binnenwerkes sich einzufügen. Wie diese modellierend den Körperrundungen folgen, so besitzen Einzelzüge der Umrißlinien auch schon die Kraft, die Körperhaftigkeit zu versinnlichen. Allenthalben greifen die Linien modellierende Aufgaben auf, ja, nicht selten werden die Linien gleichsam Lichtlinien, sie werden Träger von Helligkeitswerten und bereiten die Gestaltung des atmosphärischen Raumes vor. Das Gefühl für die Möglichkeit der zentralperspektivischen Geschlossenheit des Körpers im luftumflossenen Raume ist dieser Stilstufe nicht mehr fremd.

Die Illusion des Raumes wird zwar noch keineswegs durch künstlerische Darstellung des Raumes übermittelt, sondern durch eine Steigerung und Umbildung derjenigen Darstellungsweisen, die in der Kunst des 12. Jahrhunderts Verwendung fanden. Es wird, genau wie bisher, die ebene Rückfläche als Grundfläche anerkannt, die den Raum nach rückwärts abgrenzt. Es wird, genau wie bisher, der Raum durch einen künstlichen Nischenbau geschaffen, der nur tiefer und dadurch sinnlicher wirkt als früher. Vor die eigentliche Wandfläche werden Säulen verhältnismäßig weit vorgezogen, wie es auch in den reichen Apsiden der rheinischen Kirchen des spätromanischen Stiles geschah. Die oberste Schichte der Säulen oder anderer vorgezogener Rahmenformen ist möglichst weit von der ebenen Rückfläche entfernt, so daß in der raum- und luftdurchfluteten Nische das atmosphärische Leben des Raumes in aller Sinnfälligkeit wirkt. In diese künstlich geschaffenen Räume werden die Einzelgestalten in zentralperspektivischer Projektion hineingearbeitet. Dabei wird die ebene Grundfläche wie deren Umgebung nicht selten mit reichstem malerisch-optischen Oberflächenschein belebt, z. B. durch Filigranwerk, das den Flächen aufgesetzt ist, das das Durchflutetsein des Raumes von Licht vorzutäuschen vermag.

Die Bedeutung, die innerhalb dieser künstlerischen Aufgaben des spätromanischen Stiles die Linie hat, kann nicht in Frage stehen. Eine Kunst, die so sehr wie die des romanischen Stiles dem Ausdruckswert der Linie verpflichtet ist, muß im Augenblick der Umwandlung der Linienfunktion von der linear-flachen zur linear-körperhaften Wirkung zu seltsamen Ausbrüchen

leidenschaftlicher Linienerlebnisse gelangen. Das geschah denn auch im spätromanischen Stil in einer ins Unbegrenzte schweifenden Phantastik. Von den Bindungen an die Ebene befreit, scheint sich die echt deutsche Vorliebe für den Linienausdruck zu einer alle Tiefen aufwühlenden Leidenschaft verdichtet zu haben. Es ist dieses Gefühl für den Linienausdruck in seiner Stärke und Unmittelbarkeit nur vergleichbar der Linienkunst des frühgermanischen Kunstwollens.

Nur daß sich diesmal die Linienbewegung, der Linienrhythmus der beabsichtigten Klärung von Raumtiefenbeziehungen anpaßt. Die Überlieferung wie der Willen nach ursprünglich-schöpferischer Gestaltung ließ eine nicht geringe Anzahl von Liniensystemen und linearen Kompositionsweisen entstehen, die den Aufgaben des spätromanischen Kunstwollens gerecht werden konnten. Aus dem weichen fließenden Stil bildete sich der modellierende Linienstil, der die allgemeinen Zusammenhänge der Formen auf Grund von gleichmäßig kurvigen taktischen Flächen aufdeckt. Die weichliche modellierende malerisch-optische Oberflächeneinheit, die eine Fülle feinsten Geriesels von fließenden Linienzügen bevorzugt, ist dieser Auffassung nahe verwandt.

Der vollkommene Gegensatz dazu ist in der urtümlich deutschen Art zu sehen. Mächtig beherrschende große Linienzüge, die in Kurven dahingleiten oder Geraden voll leidenschaftlichster Durchflechtung und Verknüpfung bilden, heftigste Winklung, schärfste Richtungsgegensätze, auffälligste Zickzackbewegungen schaffen einen Linienrhythmus von abstrakter Eigenwilligkeit des Ausdrucks. In dieser Form offenbart sich das Wesen des spätromanischen Stiles in seiner ursprünglich deutschen Eigenart.

Drei Werke seien vorweggenommen, um die Grundlagen der künstlerischen Anschauung des spätromanischen Stiles zu kennzeichnen: der Karlschrein, der von 1200 bis 1215 entstand, der Marienschrein, der nach 1215 begonnen und 1238 vollendet wurde, beide im Schatz des Aachener Münsters, und endlich das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig, das wohl erst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts fertiggestellt wurde. Die Gesetze der Reliefgestaltung wie der der statuarischen Einzelfigur sollen aus diesen Werken abgeleitet werden.

Die Dachseiten des Aachener Karlschreines sind mit getriebenen Platten bedeckt, mit Szenen aus dem Leben Karls des Großen in Relief (Taf. CVIII, CIX). Diese Reliefbilder, denn nur als solche darf man sie bezeichnen, bedeuten in der Kunst des romanischen Stiles in Deutschland etwas vollkommen Neues. Hier ist nicht etwa nur eine leise Wendung von der Ebenenkomposition zur Raumkomposition erfolgt; sondern die Versinnlichung der Raumbeziehungen geschieht in einer Stärke, daß eine Erklärung für diesen alles Maß überschreitenden Fortschritt in der reinen Raumdarstellung kaum gegeben werden kann. An Stelle der ebenen Grundfläche und der ebenen Vorderschicht, zwischen denen bisher die körperhaften Einzelgestalten eingespannt waren, ist eine überraschend große Anzahl von Teilebenen getreten, die durch Ausladung, Überschneidung und Deckung gegeneinander abgegrenzt sind. Und zwar nicht durch eingeritzte Linien, sondern durch Schattenfurchen, die den Umrissen folgen. In der Darstellung der Krönung Karls sind es nur wenige Teilflächen, daher der noch altertümliche

Stil der Ebenenkomposition, in dem Zeltlager und in der Reiterschlacht sind es so viele Einzelebenen, daß durch das Hintereinander und die Schichtung der Flächen im Raume die Illusion der räumlichen Tiefe als völlig gelungen bezeichnet werden muß. Da die gegeneinander ausladenden Teilflächen durch Schatten begrenzt werden und nicht durch reine Linien, hat ein rein optisches Element Eingang in die Komposition gefunden. Infolge der großen Zahl der Einzelflächen ist die Menge und die Verschiedenartigkeit der Schatten äußerst groß. Dadurch werden die Schatten für die Bildkomposition und die Bildwirkung wesentlich.

Die Teilflächen liegen in ihren obersten Schichtlagen fast alle in der gleichen Höhe. Sie sind räumlich nur wenig voneinander unterschieden. Die Folge ist, daß die Ausladungen nur schmale Schattenfurchen bilden können und daß nur niedrig gewölbte Flächen gegeneinander stehen, so daß der taktische Zusammenhang der übereinander ausladenden Flächen bestehen bleibt.

Die Aufgabe der Schatten ist daher eine zweifache in der Bildkomposition: sie begrenzen die Flächen und verbinden sie zugleich. Die niedrig gewölbten Binnenformen sind die Träger der Helligkeitswerte. Die hellen Lichter gleiten in verhauchend feinen Übergängen in die Schatten hinein. Aus Licht und Schatten formt sich so auf der Grundlage einer linearplastischen Formensprache die reine Raumkomposition des spätromanischen Stiles.

Diese Raumdarstelllung bleibt trotz allem an die ebene Rückfläche gebunden. Sie wurzelt sinnfällig in der alten Ebenenkomposition des romanischen Stiles, die in aller Reinheit die Dachreliefs des Maurinusschreines von Maria in der Schnurgasse in Köln um 1180 beherrscht. Dieses Verhältnis springt bei einem Vergleich der Bildgestaltungen altertümlicher Art mit den fortgeschrittensten Lösungen des Karlschreines deutlich in die Augen. Denn durch eine ganze Zahl von Übergangsgliedern ist die vollendete Form der Raumdarstellung der Reiterschlacht mit der Ebenenkomposition des Maurinusschreines verknüpft. Die Darstellung, in der Karl der Große das Modell des Aachener Münsters der Madonna überreicht, ist der reinen Ebenenkomposition nahe verwandt. Zwar ist die aufschlußreiche Wendung aus der Frontal- in die Profilanordnung schon erfolgt. Auch weisen eine größere Anzahl von wirkungsvollen Überschneidungen und Verkürzungen auf das erwachende Raum- und Körpergefühl des spätromanischen Stiles hin. Die Gestalten füllen aber alle noch die Bildtafel vom unteren zum oberen Rande ganz aus. Allerdings nicht mehr in gleicher Kopfhöhe. Es klingt der neue Rhythmus in der Bewegung der gleitenden Wellenlinie an, die vom Haupte des stehenden Bischofs herab zum Kopf des knienden Karl, wieder zur Madonna empor und sich aufs neue langsam über den erhobenen Flügel des Engels zu dem Kopfe und zum gestutzten und langgezogenen äußeren Flügel dieses Engels senkt, der die Abwärtsbewegung in die Lotrechte des Umrisses dieses Engels vermittelt. Zweifellos ist dieser komplizierte Linienrhythmus in keiner der Kompositionen des vollendeten romanischen Stiles vorhanden, wenn auch in dieser Linienbewegung Raumbeziehungen nicht berücksichtigt werden, sondern der Linienverlauf in ein und derselben Raumzone in linearplattem, flächig-ebenem Vollzuge vor sich geht. Diese Kompositionsweise wird in den Emails des Altaraufsatzes des Nikolaus von Verdun in der Stiftskirche in Klosterneuburg vom Jahre 1181 vorbereitet in der Darstellung des Melchisedek. Im Karlschrein, in der Szene, in der

Karl zur Beichte geht, oder in der Kaiserkrönung Karls stellen die Linien Raumtiefenbeziehungen her. Dadurch wird die Wirkung der ebenen Rückfläche auf ein Mindestmaß beschränkt. Der auffällige Reichtum an Architekturformen, die die Rückfläche decken und durch ihre Ausladungen zwischen Raum und Ebene vermitteln, spielt in dieser Bildgestaltung eine nicht unwesentliche Rolle.

Die beiden Bilder, Zeltlager und Krönung, deuten dann an, wie die letzte und reifste Form der Raumdarstellung der Reiterschlacht langsam und selbstsicher erarbeitet wird. In ihnen wird deutlich, wie infolge der kompositorischen Aufgabe, die der Schatten besitzt, auch die Erfahrung, die Beobachtung der Wirklichkeit als neues Darstellungsmittel in Rechnung gestellt ist. Denn das geistige Hilfsmittel der Erfahrung bevorzugt Maßverhältnisse, die natürlich erscheinen, gibt den Formen im Vordergrunde größere Bestimmtheit und Klarheit als den verschwommenmalerischen im Mittel- und Hintergrunde. Die Erfahrung gibt die Anweisung, wie die zentralperspektivische Projektion der Körper in die Raumtiefenschicht des dreidimensionalen Raumes erfolgen kann. Wenn daher durchdringende Beobachtung, ja kritischer Scharfsinn in der Wiedergabe der modischen Zeittracht aufgewendet wird, so entspricht das dem neuen Wirklichkeitsgefühl und der neuen geistigen Einstellung, die sich in der wissenschaftlichen Literatur des 13. Jahrhunderts in den Schriften der großen Empiriker als zeitgemäß erweist.

Zeltlager und Reiterschlacht sind die vollendeten Übertragungen der symmetrischen Zentralkomposition in der Ebene auf die Bildanschauung, die die zentralperspektivische Projektion im Raume zum Ziele hat. Die Komposition in Form der äußeren und inneren Zentralisation ist dafür das entscheidende Kennzeichen. Sie konnte nur durchgeführt werden, weil neben die genaueste Behandlung von Einzelformen in der vorderen Raumzone solche einer flüchtig skizzenhaften Andeutung in den Raumtiefen trat. Dadurch gelingt der Eindruck der freien Verteilung der Gestalten im Luftraum. Mit äußerstem Geschick werden so durch beherrschende große Richtlinien, die diagonal quer durch den Raum hindurchführen, mit den Mitteln der neuen Linienbewegung Raumtiefenbeziehungen geklärt. Daß von den hinteren Figuren nur Teile des Körpers, ja nur Teile des Kopfes sichtbar werden, daß die Köpfe im Hintergrunde an Höhe und Deutlichkeit der Einzelformen abnehmen, daß die Fläche der Rückwand in vielfältigsten Überschneidungen und Ausladungen fast in die Wirkung der Raumatmosphäre hineingezwungen ist, das beweist, mit welch klarem Gefühl für Linien- und Luftperspektive dieser Künstler begabt war.

Endlich sei auf die fast antike Schönlebendigkeit der Formen und Bewegungen, namentlich der Pferde, hingewiesen, auf die Ausdruckskraft der Bewegungen, die nur noch einen Rest der schematischen Erstarrung der Vergangenheit aufweisen. Daraus spricht das Gefühl für das Sinnliche und Sinnfällige in der Unmittelbarkeit des Formerlebnisses, das dieser Bildanschauung zugrunde liegt. Es bedarf nur noch der Steigerung der inneren geistigen Belebung, der gefühlsbetonten Beseelung, um die Bildgestaltung des gotischen Stiles vor Augen zu haben.

Auch für diese letzte Lösung der Raumtiefengestaltung in zentralperspektivischer Projektion sind im Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun die Vorstufen zu finden, die

in der Darstellung der Bundeslade mit dem Manna andeutend aufgegriffen wurden, und die in dem Abendmahle die damals reifste Raumlösung in Verbindung mit der symmetrisch zentralperspektivischen Ebenenkomposition zeigt.

Vergegenwärtigt man sich die Reliefkomposition in Frontalanordnung, die bei grundsätzlicher Anerkennung der Ebene und der isolierten Einzelgestalt im 12. Jahrhundert die übliche war, so ist die Plötzlichkeit und die virtuosenhafte Vollendung der neuen Raumgestaltung des 13. Jahrhunderts so überraschend, daß eine Erklärung für diese Bildform fast unmöglich ist. Es sei denn, daß man alle die vielfältigen Darstellungswerte in Rechnung setzt, die auch bei der Komposition der Einzelfigur auf die ständige Zunahme der Raumbeziehungen hinzielt. Für diese Entwicklung mag es nicht ohne Bedeutung gewesen sein, daß im Beginne des 12. Jahrhunderts in den Externsteinen wie in dem Freckenhorster Taufstein die malerisch-optische Kompositionsweise der ottonischen Bildanschauung noch bekannt war und daß aus der Überlieferung dieser Gestaltungsweisen, die in Frankreich wie in den Kreisen der Maasschule niemals ganz abgebrochen waren, der deutschen Kunst des 13. Jahrhunderts Anregungen übermittelt wurden, die auf der Schlagkraft der ottonischen Überlieferung innerhalb der Kunst der lateinischen Rasse beruht. Die Rundfelder in Grubenschmelz des Heribertschreines von Godefroid de Claire, die Reliefs des Daches des Servatiusschreines in der Servatiuskirche in Maastricht, eines Werkes der Maasschule, das um 1165 entstanden ist, sind Zeuge dieses Fortlebens der optisch-malerischen Raumtiefendarstellung, die in den Elfenbeintafeln des Kunstgewerbemuseums in Köln und des South-Kensington-Museums in London vereinzelt und ausnahmsweise auch in der deutschen Kunst des 12. Jahrhunderts Aufnahme gefunden hatte.

Eine Steigerung der optisch-malerischen Raumdarstellung der Bildtafeln des Karlschreines nach der Seite sinnfälligerer Raumtiefenbeziehungen ist im spätromanischen Stile nicht erfolgt. Nur nach einer andern Richtung hin konnte die Entwicklung fortschreiten Das allgemeine Kunstwollen dieser Zeit suchte ja ein Ziel, das mit einer rein optisch-malerischen Einstellung nicht ohne weiteres erreichbar war. War doch die Absicht des spätromanischen Stiles auf die monumentale Form und Wirkung gerichtet. Um des Ausdruckes des Monumentalen willen blieb diese Bildgestaltung des Karlschreines so gut wie ohne Nachfolge.

Raumdarstellung und monumentale Wirkung zugleich, das entsprach der allgemeinen Sehnsucht der Zeit. Damit wurde auch die unmittelbare Anknüpfung an die heimisch-deutsche Formensprache zuwege gebracht. Deshalb sind die Bildlösungen der Relieftafeln, die das Dach des Marienschreines in Aachen zieren, für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst ungleich wichtiger (Taf. CXXXII, CXXXIII). Die vollendetsten Lösungen, die Darstellung im Tempel, die Anbetung der Könige und die Kreuzabnahme sind leicht erkennbare Vorstufen der ersten gotischen Bildgestaltung der Reliefs des Marburger Elisabethschreines. Was an optisch-malerischen Darstellungsmitteln, an geschärfter Wirklichkeitsbeobachtung, an lebensvoller Bewegung der Karlschrein gebracht hatte, das findet sich im Marienschrein mit der plastisch-körperhaften Massendurchformung wie mit der Monumentalität der Wirkung vereinigt.

Schon die technische Behandlung dieser Reliefs unterscheidet sie bedeutsam von denen des Karlschreines. Es sind Hochreliefs, in denen die Einzelfiguren in kraftvoller Rundung energisch vor die Rückfläche treten. Der Anschluß an die eigentliche Reliefgestaltung des romanischen Stiles ist damit wieder gefunden. Einzeltafeln, wie die der Kreuzigung, der Heimsuchung, der Versuchung Christi durch den Teufel, sind unmittelbar aus den Tafeln des Maurinusschreines entwickelt. Die Zunahme an Profilwendungen wird dabei auf Anregungen eines Kölner Meisters, der die Reliefs der Schmalseiten des Dreikönigenschreines schuf, zurückzuführen sein, wie Einzelheiten, wie die gleitende rillenförmige Faltenbehandlung, die Genauigkeit und Schärfe der schattenden Furchen, die rhythmisch schematische Folge der Gewandstege ebenso wie Gewand- und Körperbeziehungen verraten.

Die figurenreichen Szenen des Marienschreines, die Kreuzabnahme, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, verwerten die im Karlschrein gewonnenen Erfahrungen und nutzen sie für die monumentale Bildform der Reliefanschauung des romanischen Stiles mit äußerstem Geschick aus. Dieser Bildanschauung des spätromanischen Stiles kommt es auf lebendige Eindringlichkeit der Körperwirkung an. Das taktische Herausspringen der Formen aus dem Grunde ermöglicht freie Bewegung der Gliedmaßen. Nicht einfache Frontal- oder gleichmäßige Profilstellung ist gewählt. Vielmehr läßt die Freude an der Abwechslung der Wendungen die Gestalten sich in ungezwungener Einordnung in den Raum frei gegeneinander bewegen. Die entschiedene Vorherrschaft der Lot- und Wagerechten ist daher abgelöst durch zahlreiche rhythmisch verbindende Diagonalen, die, mit den Teilflächen der deckenden und ausladenden Einzelformen der Figuren in Zusammenhang tretend, alle Raumbeziehungen mit körperhaft-plastischen Mitteln klären. Obwohl die eigentliche Raumzone, in der die Darstellung der Szene sich abwickelt, weniger tief erscheint als im Karlschrein — denn die vordere Bildebene ist durch die vorgezogenen Säulen und die rückwärtige Raumbegrenzung durch die Grundebene unzweideutig gekennzeichnet —, ist die Fülle räumlicher Bewegungen und Tiefenbeobachtung im dreidimensionalen Raume erstaunlich groß. Nur durch die äußerste Verfeinerung der Darstellungsmittel, die die Raumdarstellung des Karlschreines ermöglichte, wurde diese neue Bildform des spätromanischen Stiles, die Raum- und Körpereinheit will, geschaffen. Alle Formen fügen sich dem Willen nach räumlich wirkender Massendurchformung. Freie Lebendigkeit entbindet die Figuren durch gleitende Bewegungen wie durch Schönheit des organischen Wuchses sinnvoll von der schematisch kristallinischen Erstarrung. Sind die Gewandfalten auch ein wenig gleichförmig infolge der Wiederholungen der bevorzugten Kurven und Rundungen — ein deutliches Merkmal des Einflusses der Maasschule —, so behindert dieser ruhige Rhythmus der linearen Bewegung doch nicht die Schichtung der taktischen Flächen in die Tiefenschichten des Raumes.

Dieser Gewandstil, der durch schönlinige Strenge großer gleitender Einzelzüge ausgezeichnet ist, findet seine Vorbereitung in dem fließenden Stil der siebziger Jahre des 12. Jahrhunderts. Das Kreuzreliquiar der Abtei Floreffes, das um 1170 entstand, die vier bekannten Reliquiare des Gandolf, Monulf, Valentin und Candidus im Cinquentenaire-Museum in Brüssel

zeigen den strengen Stil der enggerillten Faltenbehandlung der Maasschule, aus dem der Übergang in die plastische Raumkomposition unter Zuhilfenahme der neuen Formgedanken des Nikolaus von Verdun folgerichtig gewonnen werden konnte. Das beweist auch das eigentümliche Türfeld, das in die Mauer eines Hofes am Platze St. Pierre No. 15 in Lüttich eingelassen ist, in dem vor allem die funktionelle Bewegung der schönen knieenden Profilgestalten in den beiden seitlichen Rundfeldern für die Entwicklung bemerkenswert ist (51).

Die letzte Stufe des spätromanischen unruhigen gebrochenen Stiles wird durch das hervorstechendste Meisterwerk der deutschen Plastik, das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig, gekennzeichnet (Taf. CXLIV). Die Einzelgestalten wölben sich als mächtige vollrund plastische Blöcke vor die ebene Rückfläche vor. Sie ragen so weit über ihre Unterlage hinaus, daß dunkle Schattenmassen, die diese Körper umgeben, den ebenen Grund fast als dunkelschattende Höhlung wirken lassen. Die schneidend scharfe Begrenzung des Raumes nach rückwärts wird dadurch gemildert, ja in eine optische Wirkung umgewandelt. Daß die Figuren auf ihrer Unterlage auf der ebenen Fläche aufliegen, ist für die Auffassung des Mittelalters nachweislich ohne Bedeutung, da Stand- und Liegefigur erst später verschiedenartig komponiert zu werden pflegen. Körperhaft plastische Massendurchformung ist das letzte, das einzige Ziel dieser Kunst. Alle Vorstellung der Stofflichkeit wird, trotz der hervorstechenden Licht-Schatten-Wirkung, durch die taktische Einheit des Körperblockes dem Beschauer zum Bewußtsein gebracht. Der taktischen Stofflichkeit tut es kaum Abbruch, daß die Oberfläche des Blockes in phantastisch-launenhafter Willkür in taktische und optische Flächen zerklüftet ist. In rhythmisch lebendiger Folge sind Falten- und Schattenbündel vereinigt, um den Körperblock mit der optischen Wirkung des Raumes zu umkleiden. Die Faltentäler sind tiefgebohrte, dunkelschattende, raumverratende Einziehungen, die in leidenschaftlicher Erregung ausgemeißelt wurden. Die Faltenstege sind Linien, Bänder, breite Brücken, von feinsten Hebungen und Senkungen, leisesten Schwellungen belebt, in denen sich alle Möglichkeiten der leidenschaft-durchwühlten, phantastisch-deutschen Linienbewegung erschöpfen. Der Überreichtum an kleinen Einzelmotiven wird durch die zwingende und beherrschende Zügigkeit von monumentalem Ausmaß gebändigt. In ihnen atmet der lebendige Schönheitsinn der französischen Kunst, vornehmlich der Reimser Kathedralplastik. Wie anders wäre der herrlich bewegte Mantelsaum der Mathilde, der in verschiedenfachem Überschlag von der Schulter über den Arm zum Knie quer über den Körper hingleitet, zu erklären! Auch der edel-schöne Gesichtsschnitt, der empfindsame Geschmack in der Wahl aller Formen, denen eine sinnenhafte Vorstellung von Harmonie und Anmut zugrunde liegt, sind Merkmale der jungen nordfranzösischen Gotik. Man muß die innere Übereinstimmung im Wohlklang der Faltenzüge, die die Schichten verschiedener Gewandteile durch breite Schattentäler voneinander trennen, mit den neuen Kompositionsgesetzen des gotischen Stiles sowohl in der Kathedralplastik in Reims wie in den Stifterfiguren des Naumburger Domes empfunden haben, um den leuchtenden Glanz dieser neuen Schönheit und Sinnlichkeit zu verstehen.

Wie vielfältige Entnahmen aus gotischen Formerlebnissen auch stattfanden, dieses Werk

der sächsischen Plastik bleibt eine Meisterschöpfung des spätromanischen Stiles. Denn die Kernmasse des Körpers zeigt die bewegungslose Blockform des 12. Jahrhunderts. Ein Blick auf die Naumburger Stifterinnen erweist, wie dort der Körper als einheitlich-organisches Gewächs empfunden wurde, wie die Umrißlinie die Bewegung und Körperrundung schaffen hilft, wie diese Umrißlinie deshalb von dem Binnenwerk schlechterdings nicht mehr getrennt werden kann. Demgegenüber sind die Körper des Braunschweiger Grabmales noch durchaus von der alten Viereck-Komposition des romanischen Stiles beherrscht. Ihr Umriß ist erstaunlich genau als Rechteck geformt. Ein gleitender organischer Übergang von der Umrißlinie zum reichbewegten Binnenwerk konnte nicht gefunden werden, weshalb, um diesen Mangel zu verdecken, eine Fülle von optischen Teilflächeneinheiten kleinsten Ausmaßes geschaffen wurde, um das Verlaufen der Linien in einen toten Punkt zu verdecken. Mit welcher Kraft der Phantasie die hochgewölbten Körper von Stufe zu Stufe durch tausend gleitende und verschleierte Übergänge bis in die letzte Raumtiefe hinein durchgeformt werden, am Rande dieser ungefügen Körperblöcke weiß selbst dieser Meister den Ausweg in eine neue Sinnlichkeit nicht zu finden. Er empfindet noch nicht den Organismus des Körpers als ein natürliches Gewächs, dessen gesetzmäßigem Aufbau alle Formeinheiten sich willig unterordnen.

Die Parallelität des Formdenkens baukünstlerischer und plastischer Art tritt hier zwingend ins Bewußtsein. Auch in der Baukunst kann der gotische Raum erst gestaltet werden, nachdem die statische und konstruktive Einheit von Rippengewölbe, Spitzbogen und Strebewerk erkannt war, derart, daß eine dieser Formen notwendig die anderen als Darstellungsmittel erzwang. Erst nachdem der einheitliche Konstruktionsgedanke des gotischen Raumes gedanklich und rechnerisch klar erfaßt war, wird dem einfachen Nebeneinander von gotischen Schmuckformen in dem spätromanischen Raume ein Ziel gesetzt.

Dieses Nebeneinander gotischer und romanischer Elemente zeigt auch die Spätstufe der deutschen spätromanischen Plastik. Die Kernmasse bleibt trotz weitestgetriebener Massendurchformung romanisch; der Umriß bleibt von schematisch bewegungsloser Starrheit. Es ist das gebundene romanische System, was diese Formanschauung schafft. Erst nachdem die Kernmasse organisch belebt wurde und die Bewegungen des organisch gewachsenen Körpers in das organische Gewächs des Gewandes hineinflossen, erst nachdem die neue Sinnlichkeit die natürlichen Maßverhältnisse der Wirklichkeitsformen gefunden hatte, erst als Binnenwerk und Umriß zur unlösbaren Körpereinheit verwuchsen, war Gefüge und Kompositionsform des gotischen Stiles erreicht.

Der Umriß, das sei noch einmal betont, ist für die Erkenntnis des gotischen Stilcharakters das Entscheidende. Gerade die Werke dieses unruhigen gebrochenen Stiles des spätromanischen Kunstwollens lassen die formbildende Bedeutung des Umrisses erkennen. Denn weit davon entfernt eine Annäherung der Umrißlinien des Gewandes an die organische Körperstruktur zu erstreben, bringt der unruhig gebrochene Stil der letzten Jahrzehnte der spätromanischen Formanschauung, etwa von 1230 bis zu 1260, eine Verselbständigung des Umrisses, die in solcher Leidenschaft und Zügellosigkeit bisher nie erfolgt war. Es ist, als ob die abstrakte Linie,

deutscher Art gemäß, sich eine neue Grundlage eigenwilligster Betätigung geschaffen habe. Das „unruhige, flackernde, sanguinische Temperament, das sich den Menschen in diesen neuen Bildwerken mitgeteilt hat, hat sich eine Ausdrucksform geschaffen in der stark bewegten, lebhaft gestikulierenden, den Affekt unterstreichenden Haltung. Was dem Stil sein äußeres Kennzeichen, seinen Zeitcharakter gibt, das ist die Neigung zu den eckig gebrochenen, die leicht fließende Linie meidenden Falten, zu den gehäuften zackigen Brüchen, den abstehenden, steifen oder flatternden Zipfeln. Was hier zunächst nur Ausdrucksform oder Zutat wird, das wird bei dem immer weiter verbreiteten Manierismus des Stiles zum eigentlich Bestimmenden des Eindrucks, als ob, um diese äußeren Kunstmittel in ihrem Glanze zu zeigen, die Figuren aufgebaut wären. Von der im Anfang noch vorhandenen Mäßigung, der Bindung im Feierlich-Prächtigen, geht der Weg bis zu dem ausartenden wilden Barock der letzten Werke, bis dann in die verwahrloste Formensprache des Romanischen immer reicher gotische Elemente aufgenommen werden“ (52).

In dieser Beschreibung der spätromanischen Stilform, die Paul Clemen gibt, finden manche Beobachtungen, die wir in bezug auf das Wesen der spätromanischen und gotischen Kompositionsweise machten, ihre Bestätigung. Die Verselbständigung eines rein linearen Formgefüges, ohne Rücksicht auf den Organismus des Körpers unter dem Gewande, d. h. die denkbar weiteste Entfernung von der Formanschauung der jungen Gotik, ist als das Wesenhafte des unruhig gebrochenen Stiles deutlich gekennzeichnet. Daß dieser reine Linienstil in äußerster Sinnfälligkeit Raumbeziehungen klärt, daß die Verknüpfung der Linien in der Ebene ebenso energisch wie in den Raumtiefenzonen erfolgen, daß demnach sowohl Körper- wie Raumwirkungen beabsichtigt sind, das gehört als allgemeines Merkmal des Zeitstiles dieser Stilstufe selbstverständlich zu.

Wir haben nunmehr drei wichtige Stufen des spätromanischen Stiles beschrieben. Auf Grund der gewonnenen Gesetze der Formanschauung gilt es, von dem Gesamtbild der spätromanischen Plastik eine Vorstellung zu gewinnen.

Angelpunkt der Erkenntnis, um den sich alles dreht, ist das Verhältnis des romanischen zum gotischen Stile. Wie die Aufnahme gotischer Formen in die Formwelt des romanischen Stiles geschieht, das ist für die Entwicklung der spätromanischen Plastik entscheidend. Nicht schulmäßig und nicht systematisch eignet sich deutsche Kunst gotische Formgesetze an. Sprunghaft werden sie errafft und willkürlich. So finden sich im westdeutschen Grenzgebiet gotische Anregungen, die auch an irgendeinem Orte in Süddeutschland die romanische Anschauung durchsetzen. Das Zurückgreifen auf gotische Vorbilder ist höchst wechselvoll. Denn es ist nicht eine Schule, nicht eine gotische Formanschauung, die übernommen wurde, sondern viele und unter sich sehr verschiedenartige. Sie haben in Deutschland mit-, durch- und gegeneinander gewirkt. Der wechselnde Ursprung der übernommenen gotischen Formen vervielfältigt sich in seinem Schwanken durch die gemeinsamen Quellen, durch die die französische und die deutsche Kunst mit klassisch-antikem, östlichem, byzantinischem und römischem Formgut gespeist wird. So bleibt vieles im Unbestimmbaren und Schillernden.

Eine merkwürdige entwicklungsgeschichtliche Eigenart wirkt in gleicher Richtung. Die deutsche Gotik kennt nicht eigentlich den Begriff der Frühstufe. Wie die deutsche Kunst mit vielen verschiedenen gotischen Anschauungen zugleich in Berührung kam, so auch mit zeitlich sehr unterschiedlichen Stufen des gotischen Stiles. Frühgotische und hochgotische Formen haben zugleich auf die deutsche Kunst eingewirkt. Eine ruhige Entwicklung in gotisches Formgefüge hinein gibt es nicht. Es wächst ja der gotische Stil nicht folgerichtig aus dem romanischen Stil heraus. Er formt sich widerwillig gegen ihn.

Die stückweise aufgenommen fremden Formen, die der Formensprache des romanischen Stiles untermischt werden, bedeuten ein mosaikartiges Nebeneinander von lauter Einzelfällen in der deutschen spätromanischen Plastik. Das Gesetzmäßige der Entwicklung ist nicht in der Umbildung der romanischen Stilformen und ihrer Annäherung an die gotischen zu ersehen, sondern in der schöpferischen Gestaltung neuer Formen und Darstellungsmittel, neuer Formverbindungen, die eine gesteigerte Versinnbildlichung der Körperwirkung und der Raumdarstellung zum Ziele haben. Die Auswirkungen dieses dem spätromanischen Stile eigensten Entwicklungsgesetzes sowie die gekennzeichnete launenhaft-willkürliche Aufnahme gotischer Einzelformen bestimmen den Gesamtcharakter der spätromanischen Plastik.

Legt man diese Anschauungen der Untersuchung der Einzelwerke zugrunde, werden sich verhältnismäßig leicht bestimmte Formgruppen kennzeichnen lassen, die durch die gleichartige Raum- und Körperauffassung wie durch das Zurückgehen auf eine gemeinsame Quelle innerlich verbunden sind.

Die im 12. Jahrhundert aufgenommenen Bildungselemente wirken alle im spätromanischen Stile fort: das klassisch-antike, das östliche, das byzantinische Formgut neben dem Italiens und Frankreichs. Dem überlieferten Kunstgute werden diejenigen Formen entnommen, die dem neuen Raum- und Körpergefühl der Zeit innerlich gemäß sind.

Zum Verständnis der Entwicklung der deutschen Plastik des spätromanischen Stiles sind die Beziehungen zu der Kunst Italiens und Frankreichs besonders wichtig, weil diese Länder, aus abendländischer Geistesart neue Formen schaffend, naturgemäß dem Lebensgefühl des deutschen spätromanischen Stiles am ehesten lebendige Werte zufließen lassen konnten. Die Beziehungen, die zwischen diesen und den deutschen Kunstkreisen bestanden haben, seien im folgenden zunächst untersucht.

Der lombardische Einfluß wirkt, abgesehen von Einzelmotiven, die einfach übernommen werden, in der gleichen Richtung weiter, die wir in der Zeit der Stilvollendung kennengelernt haben. Er veranlaßt eine technische Durchformung der Oberfläche, die den Eindruck der taktischen Stofflichkeit durch eine größere Anzahl von aneinandergefügten kleinen, durch leise Hebung und Senkung voneinander geschiedenen optischen Flächen erzielen will. Er geht mit dieser Bereicherung der Oberflächengestaltung darauf aus, den beweglichen fluktuierenden Reichtum der in Licht und Schatten hingehauchten Oberflächenbewegung des organischen Wuchses und Gefüges für die Welt der künstlerischen Gestaltung zu erobern, sei es nun, daß das Organische sich in den natürlichen Bewegungen pflanzlicher oder tierischer Gebilde, sei es, daß es sich auf der Haut des menschlichen Körpers offenbart.

Daß in Italien, wie Hamann dargetan hat, die Kunst Südfrankreichs einen nicht unwesenlichen Mischstil zwischen italienischen und französischen Motiven zeitigte (53), ist in diesem Zusammenhang zwar nicht ohne Bedeutung, wenngleich es feststeht, daß die französische Oberflächenbehandlung sich, wie noch zu beobachten sein wird, sehr deutlich von der italienischen scheidet.

Außer der handwerklichen Bearbeitung der Oberfläche, die ihren Grund in dem lebendigeren Gefühl der lateinischen Rassen für das Wesen des Organisch-Gewachsenen hat, verdankt die deutsche Kunst der lombardischen die Übermittlung mancher Formmotive und Kompositionselemente, die zum Teil auch in Italien auf südfranzösische und burgundische Anregungen zurückgehen.

Die Portale von St. Ambrogio in Mailand, von St. Michele in Pavia, von St. Pietro in Ciel d'Oro in Pavia, um nur einiges zu nennen (54), zeigen den französischen Grundtypus des gleichmäßig abgestuften Rippendienstportales der Saintonge und des Poitou. Die überreiche Dekoration der Archivolten und Dienste, die dort ihren Ursprung hat, zeigt neben heimischem Flechtband Ranken aller Art und jeder Herkunft. Sie finden sich allein oder mit Figuren durchschlungen, oder in Form der Verselbständigung von Einzelmotiven, die wie Muster in unendlicher Reihung aneinandergesetzt sind (55). Die Portale des Domes von Verona und von Cremona ebenso wie von St. Antonio in Piacenza (56) sind in dem Reichtum der Ornamentierung auf die poitevinischen Schmuckfassaden zurückzuführen: auf Notre-Dame in Saintes, auf St. Etienne in Bourges, auf Sainte-Marthe in Tarascon, auf St. Lazare in Avallon, auf St. Pierre in Aulny (57).

Was hier in Italien begonnen, das setzt sich fort, entweder durch italienische Beeinflussung oder unmittelbar durch französische in einer Anzahl seltsam reich geschmückter Portalanlagen oder einzelner im Portal verwendeter Schmuckmotive, die über ganz Deutschland verstreut erscheinen durchaus ohne inneren Zusammenhang mit der heimischen Entwicklungslinie.

Süddeutschland mag dabei, was schon die Formmischung der Galluspforte in Basel besagt, ein bevorzugtes Einflußgebiet für diese Anschauung abgegeben haben (Taf. CIV). Das Portal von St. Peter in Straubing, das Westportal des Münsters in Moosburg in Oberbayern zeigt die französisch-italienische Einwirkung zum Teil mit normannischem Einschlag (Taf. LII). Das Portal der Walderichskapelle in Murrhardt in Schwaben, das Südportal der Stiftskirche in Ellwangen, das Westportal von St. Peter und Paul in Rosheim im Elsaß, endlich gar das Südportal von Maria Magdalena in Breslau, in dem in den Säulen ferne Erinnerungen an die Bestien und Menschensäulen Burgunds mitschwingen mögen, sowie das Portal der Pfarrkirche in Andernach kennzeichnen die Willkür in der Aufnahme und Verarbeitung ursprünglich poitevinischer Formgedanken (58).

Es ist ein breiter Strom von Formen, der aus der Mannigfaltigkeit der französischen Formanschauung des 12. Jahrhunderts der deutschen Kunst zufloß. Diese französischen Formen in gesonderte Schulkreise zu trennen, um deren Einwirkung im einzelnen festzustellen, ist angesichts des Mischcharakters des deutschen spätromanischen Stiles unmöglich. Nur im

allgemeinen können leitende und herrschende Formgedanken auf ihr ursprüngliches Entstehungsgebiet zurückgeführt werden.

Sieht man auf das Ganze, auf die Komposition, dann muß an erster Stelle die südfranzösische Kunst genannt werden. Die südfranzösischen Portalideen, wie sie in St. Gilles, in St. Trophimes in Arles feste Formen angenommen hatten, verschaffen in der deutschen Kunst, wenn auch verkümmert und mißverstanden, dem Grundsatz der inneren Zugehörigkeit von Portal und Baukörper Anerkennung. Die Formen des figürlichen Schmuckes bedeuten in der künstlerischen Komposition nicht mehr wie bisher ornamental-schmückende Zutaten, die schließlich auch fehlen könnten, ohne der künstlerischen Einheitlichkeit zu schaden; sie sind vielmehr mit dem Organismus der Baumassen innerlich verwachsen, so daß sie, als Träger der Baugedanken, dazu dienen, die Kräfte der Bauformen zu deuten und zu versinnlichen. Das Gefühl für das Organisch-Gewachsene, das sich in dieser Umstellung des Denkens ausspricht, erklärt es, wie diese südfranzösische Kunst über so weite Landstrecken hin, die nationalen Grenzen leicht überschreitend, Einfluß ausüben konnte. Denn in der südfranzösischen Fassaden- und Portalgestaltung tritt die funktionelle Belebung aller baulichen Massen am sinnfälligsten in Erscheinung, weil die Sinnenhaftigkeit der antiken Kunst und Kompositionsweise in St. Gilles und Arles unmittelbarer, leuchtender und glanzvoller wirkt als in irgendeinem anderen Kunstkreise des Abendlandes. Daß nach Deutschland wie selbst nach Italien hin diese Baugedanken gewirkt haben können, ist aus dem im Abendlande allgemein lebendigen Gefühl für den Sinn und das Wesen des Organischen und Irdischen, für die Vereinheitlichung der Wirkung von Raum und Körper, endlich für die daraus erwachsende wirkungsvolle plastisch körperhafte Massendurchformung erklärlich.

Mit kompositorischen gehen motivische und technische Anregungen Hand in Hand. Zweifellos ist es nicht ganz einfach, diese Beeinflussung in der Formensprache der Einzelfigur immer bestimmt nachzuweisen. Denn wenn es richtig ist, daß gerade der antikisierende Charakter der südfranzösischen Plastik den weiten Aktionsradus schaffen half, so hat die südfranzösische Gestaltungsweise in ihren Vorbildern und Quellen zurückgegriffen auf die Kunst von Byzanz wie auch auf klassisch-antike Formgedanken. Da beide auch im übrigen Abendlande im frühen 13. Jahrhundert formbildend am Werke waren, leuchtet das mögliche Durchflochtensein vielfältiger Anregungen und Einflüsse in ein und demselben Werke ohne weiteres ein. Doch muß das eine zugestanden werden: die Art und Weise, wie antik-westliche und östliche Formmotive in Südfrankreich eine Mischung eingingen, ist so kennzeichnend, daß unmittelbare Anlehnung an diese Gestaltungsweise verhältnismäßig leicht faßbar wird.

Nur wenige der wichtigsten Formmotive, die aus Südfrankreich übernommen werden konnten, seien im folgenden erwähnt. Die Standfiguren von St. Trophimes in Arles sind reine Gewandfiguren. Körper und Gewand ist nicht, wie zumeist in der deutschen Plastik des romanischen Stiles, eine Masse, die lediglich in der Oberschicht künstlerisch gestaltet erscheint. Sondern das Gewand ist wie um einen Körper geschlungen, der mehr oder weniger als formlose Masse wirkt, der aber da sein muß, damit das Gewand einen Halt hat. Die Füße, die auf

dem Boden aufstehen, scheinen in den Gelenken beweglich. Sie tragen in Wirklichkeit diesen vom Gewande völlig verdeckten, massigen, schweren und ungeschlachten Leib. Nur die Rundungen der Schultern, der Halsansatz und des öfteren das als Spielbein im Kniegelenk schematisch gebogene Knie verleihen dem Körper ein gewisses Ansehen, das ihn zum Träger des reich und repräsentativ wirkenden Gewandes tauglich macht.

Die Gewandkomposition unterscheidet sich nun in aller Deutlichkeit von der Auffassung, die in der deutschen und auch in der nordfranzösischen Kunst vorliegt. Denn das System der Faltengebung ist mehr als anderwärts allein auf den Gegensatz der Lot- und Wagerechten gestellt. Daß dabei die an der rechten und linken Körperhälfte parallel herabfallenden senkrechten Falten nicht selten durch kleine parallele Kurven verbunden werden, ändert nichts an der schematischen Gleichförmigkeit der Hauptlinienzüge der Falten. Eine vorherrschende Neigung für die funktionelle Belebung der Körpermassen schafft in Anlehnung an die in der Architektur beliebte Gliederung in senkrechte stützende Teile und wagerechte tragende und getragene diese Gleichförmigkeit des Aufbaues. Seit der griechisch-römischen Antike ist ja auch kaum an einer anderen Stätte die Senkrechte und Wagerechte so offensichtlich den ganzen Bau bestimmend betont worden wie in St. Gilles und Arles. Da der eigentliche Körperblock unter dem Gewande so gut wie bewegungslos erstarrt blieb, da die antike Funktion, die ihm aus der Sichtbarmachung des organischen Wuchses zuteil wurde, nicht in dieser Auffassung des romanischen Stiles Beachtung fand, hat das Klarheitsbedürfnis der Komposition nach einem Ausweg gesucht, der dem Zeitstil gemäß war, d. h. der in der Richtung einer gesteigerten plastisch körperhaften Massendurchformung, die sich im Raume zu entfalten vermochte, lag. Zu dem Zwecke wurden alle Schichten der sichtbaren Gewandteile, die sehr gleichmäßig in ihren lot- und wagerechten und kreissegmentartigen Abgrenzungen wirken, in ihren in verschiedenen Tiefen im Raum stehenden taktischen Ebenen nachdrücklichst betont. So kommt es, daß z. B das Untergewand, das etwas unterhalb der Knie, wo es vom Obergewand übergliedert wird, in fast senkrechter Fältelung nach abwärts fällt, wie durch eine tiefe Raumzone vom Obergewand getrennt erscheint, das sich weit und voll aufbauscht, um dadurch körperhaft plastisch die Gliederung der Gesamtkomposition vorzubereiten.

Von allen anderen Faltenmotiven und Gewandeinzelheiten gilt sinngemäß dasselbe. Wo immer ein Mantelende, ein Stoffbausch, ein Saum auf einer darunter liegenden Schicht eines anderen Gewandteiles aufliegt, wird dieser räumliche Abstand der Raumtiefenzonen offensichtlich betont. Die Raumtiefenbeziehungen, die durch taktische Flächen ausgedrückt werden, sind für diese Komposition das Wesentlichste. Ihr wird die organische sinnliche Schönheit des menschlichen Körpers ohne jedes Bedenken geopfert.

Aus dem antiken Gewandstile werden daher alle die Formmotive übernommen, die in dieses Regelmaß der Rechteckfelder eingefügt werden können, das ja auch schon vorgeschrieben erscheint durch den rechteckigen Umriß aller dieser Gestalten.

Das Befremdende, für den romanischen Künstler aber wohl Faszinierende dieses südfranzösischen Gewandstiles liegt in dem auffälligen Gegensatz der wuchtenden Masse des schweren

monumentalen frontalen Körpers und der ebenso reichen wie klaren Gliederung des Gewandes, das im Rechteck des Körperumrisses alle wichtigen Kompositionsmotive der Faltengebung beachtet. Statuarische Ruhe, Reichtum und Klarheit sind hier wie in einem Ideal der plastisch-körperhaften Massendurchformung vereinigt. Die starre rechteckige Blockform des Körpers wird außer durch taktisch nahsichtige Raumtiefenbeziehungen noch durch die Bewegungen von Hand und Arm belebt. In wohliger Rundung fügen sich die vom Oberkörper deutlich abgetrennten Oberarme durch den Ausdruck der Gelenkbewegungen an die Schultern wie an die Unterarme. Zwischen Ärmel und Hand scheint das Gelenk absichtlich freigelegt. Und die Haut der Hand ist ebenso reich in ihren Formabstufungen und Tönen behandelt wie das Inkarnat des Gesichts. Das sind Einzelbeobachtungen, die zwar dem Stilgefühl vom Ende des 12. Jahrhunderts widersprechen, die an dieser Stelle aber verständlich erscheinen durch die Nähe der antiken Kunst und die innere rassegemäße Übereinstimmung mit ihr.

Das Wesentliche dieses Stiles der statuarischen Einzelgestalt erscheint nun dies. Ihre Absicht ist die plastisch körperhafte Massendurchformung durch taktische Flächen und Raumtiefenbeziehungen. Es ist das gleiche Ziel, das wir auch in Deutschland, etwa in den Halberstädter Chorschranken, kennen lernten. Der Unterschied der Auffassung wirkt sich aus in der Aufgabe, die der Linie zugebilligt wird. Das Gefühl für die Bewegung, für den Rhythmus der Linie ist in der antikisierenden und der deutschen Auffassung völlig verschieden. Alle Linienbewegungen in den Statuen von St. Trophimes in Arles wirken ausgeglichen, in sich beruhigt, in ihrem Bewegungsvollzug irgendwie kreisförmig in sich zurücklaufend. Sie sind in ein stillebenhaft feststehendes geordnetes System einbezogen, in dem die kurven- und geradlinigen Bewegungen stets senkrecht in der Ebene verlaufen, die die Oberschicht der zu gestaltenden Raumzone bedeutet. Das ist eine Formbehandlung, die im lateinischen Kunstkreise gang und gäbe ist, die in Deutschland nur in der Plastik der Vorhalle des Domes in Münster i. W. und in Paderborn Aufnahme fand.

Ein völlig anderes Gefühl erfüllt die Linienbewegtheit des deutschen zeichnerischen Stiles mit leidenschaftlichem Leben. Die deutsche Formauffassung will gerade mit äußerster Sinnenhaftigkeit die verschiedenen Raumzonen sich verklammern lassen. Daher erfolgt die Linienbewegung nicht parallel zur Bildebene, sondern quer durch sie hindurcheilend in die Raumtiefe hinein, oder aus dem Raumdunkel plötzlich in den Wirklichkeitsraum hinausstrebend. Die Kompositionselemente des deutschen Stiles sind an die äußerste Leidenschaftlichkeit angespanntester Bewegungsvorgänge gebunden. Diagonalbewegung, äußerste Spannung, heftigster Kampf der Richtungsgegensätze, endlicher Sieg einer vorherrschenden Richtungsachse, das bedeutet deutsche Form gegenüber der Ruhe und greisenhaft erstarrten Ausgeglichenheit des südfranzösischen Faltenstiles.

Daß in Süd- und Mittelfrankreich in anderen Schulkreisen eine Annäherung an die deutsche Eigenwilligkeit der Bewegungserfassung erfolgte, ist der Kraft des Zeitstiles zuzumessen. Der stillebenhaft beruhigte südfranzösische Faltenstil ist in der oberitalienischen Kunst nicht verwunderlich. So klingt er in den massigen Körpern der Apostel des nördlichen Seitenschiffes

des Mailänder Domes wieder, die wohl um 1187 entstanden sind, wenngleich auch das eigentliche Faltensystem in den Andeutungen der großen durchlaufenden Saumlinie mehr an die antik-byzantinische Komposition gemahnt; in dem deutschen Kunstgebiete gehören diesem Stile an die beiden aus Kloster Sonnenberg in Tirol stammenden Kreuzigungsfiguren der Maria und des Johannes im Kölner Kunstgewerbemuseum, weiterhin die Apostel in der Krypta des Domes zu Chur, wie vor allem einzelne der statuarischen Figuren der Galluspforte des Münsters zu Basel. Läßt sich des weiteren beobachten, daß die Grundlagen dieser Kompositionsweise auch das Formgefühl derjenigen deutschen Arbeiten bestimmen, in denen Hamann, von anderen Untersuchungen und Voraussetzungen ausgehend, als erster den Nachweis des südfranzösischen Einflusses erbrachte, so wird auch von der Seite der reinen Formgeschichte die Hamannsche Auffassung gut gestützt. Das sind in der Hauptsache das Figurenportal von Großenlinden, das Nordportal von St. Jacob in Regensburg, der figürliche Schmuck der Zwerggalerie des Ost- und Westchores sowie die Darstellung von Julian und dem Engel an der Nordwand des Domes in Worms (59), das Tympanon des südlichen Seitenschiffes des Wormser Domes (60), sowie der Grabstein des Bischofs Konrad von Spitzenberg im Würzburger Dom.

Auch die wenigen monumentalen Werke des kölnisch-rheinischen spätromanischen Kreises lassen neben Anlehnungen an Byzantinisches die innere Verwandtschaft mit dem Körpergefühl Burgunds und Südwestfrankreichs erkennen.

Johannes Klein hat die Werke der rheinischen Monumentalplastik, die er als französisch beeinflußt bezeichnet, zusammengestellt (61). Zu ihnen gehören die Fragmente eines Jüngsten Gerichtes, das Klein als solches entdeckte und sinnvoll als Tympanon eines früheren Portales der Pfarrkirche in Andernach rekonstruierte, — die einzelnen stark beschädigten Tafeln befinden sich in der Andernacher Pfarrkirche wie im Provinzialmuseum in Bonn — weiterhin, das Tympanon über dem Südeingang der Kirche in Andernach mit zwei knienden Engeln, die ein Medaillon mit dem Lamm Gottes halten, endlich, aus derselben Werkstatt stammend, eine inhaltlich verwandte Darstellung und zwei andere Tafeln mit umrandeten Rundmedaillons mit Halbfiguren von Geistlichen aus der Pfarrkirche von Oberpleis im Bonner Provinzialmuseum.

Die entwickeltste und künstlerisch bedeutendste Arbeit ist das Andernacher Engeltympanon. An verwandte burgundische stürmisch bewegte Gestalten, wie sie in den Tympanondarstellungen von Charlieu, La Charité und Douzy-le-Pré vorkommen, denkt auch Klein. Er glaubt an eine Mischung mit Einflüssen aus Sens und Laon (62).

Wichtig und formaufklärend wirkt die Verwandtschaft mit Burgund. Auch für das Jüngste Gericht und seine Ikonographie kann nur Burgund in Frage kommen. Aber nicht allein inhaltlich, sondern auch in der Form, das sei ausdrücklich festgestellt, geht das Jüngste Gericht auf burgundische Formensprache, und auf keine andere, zurück. Die Wegführung der Verdammten in Andernach ist völlig verschieden von anderen monumentalen Arbeiten des rheinischen Reliefstiles. Die nordfranzösische Reliefkomposition verfolgt durchaus andere Gesetze, insofern sie die Isolierung der Einzelgestalten und ihre Vereinheitlichung durch Richtungsachsen, d. h. also durch Profilbewegungen erstrebt. Körperschichtungen und Überschneidungen, zweifellos Reste

antikisierender Reliefkomposition, sind in der Kunst Südfrankreichs und Burgunds eigenlebige Kompositionsformen. Der konzentrierteste Ausdruck dieses Körpergefühles kommt in den Bestien- und Menschenknäuelsäulen zu Wort, die das Westportal der Pfarrkirche in Souillac und das Südportal der Kirche in Beaulieu schmücken. Die Komposition der sich überschneidenden Körperformen durch Drehung, Wendung, Verrenkung des Körpers und der Gliedmaßen mag durch eine Einzelgestalt wie die des Jesaias der Pfarrkirche in Souillac gekennzeichnet werden. Aus der Freude an der sinnfälligen Hervorwölbung der gerundeten Gliedmaßen ist der Reliefstil in der Wegführung der Verdammten entstanden. Wo anders in der rheinischen Kunst, die Reliefs der Aachener Schreine scheiden hier aus, schichten sich die in Dreiviertelansicht kraftvoll durchgeformten Körper in so vielfältigen Deckungen, Überschneidungen und Wendungen übereinander? Die gekreuzten Beine des fast tänzelnden Engels sind der rheinischen Formensprache des spätromanischen Stiles fremd. Die Formberuhigung in Andernach, die bis an die Grenze der Erstarrung geht, ist dem Temperament des Künstlers und der zeitgemäßen Eigenart der rheinischen Auffassung zuzuschreiben. Es ist eine ähnliche Beruhigung, die der burgundische Kurvaturenstil erfahren hat in den Einzelgestalten des Westportales der Kathedrale in Senlis (63), wo der Körper des Andreas an den des Engels in Andernach denken läßt, oder in dem Tympanon des Westportales der Kathedrale von Mantes (64), wo der Engel in der Bewegung wie in der Gewandfältelung auf Andernach hinweist. Die gleitenden, fließenden, wie Linien oder auch wie Rillen wirkenden Faltenzüge sind kölnischen Ursprungs — die Wandmalereien in Schwarzrheindorf wie im Kapitelsaal in Brauweiler weisen es nach — aber die seltsam-wunderlichen plötzlichen Aus- und Einbuchtungen, die kleinen kurvigen Bäusche, die zitternden Wellen, sie sind nicht rheinischer, sie sind innerlichster Ausdruck burgundischen Formgefühles.

Außer dem Relief- und Gewandstil ist der reiche und sinnlich schöne Schmuck der umrahmenden Rundstäbe des Andernacher Portales wie der Reliefs von Oberpleis in gleichem Sinne bemerkenswert. Die Wellenranke in Andernach, die mit einem diamantierten Bande durchflochten ist, das Seilornament in Andernach und Oberpleis, die den Rundstäben den auffälligen Charakter der Rahmung verleihen, sind im gleichen burgundischen Ursprungsgebiet, sind in den Schmuckfassaden des Poitou weit verbreitet. Wenn auch Einflüsse der römischen Grabsteinplastik zur Erklärung der Steine aus Oberpleis genügen, so ist dennoch der Hinweis auf Moissac, auf Saintes, auf La Charité-sur-Loire (65) wie auf die derbe Seilumrahmung eines Heiligen in St. Martin in Angers (66) nicht ohne Bedeutung. Hat doch auch die erneute Umrahmung des Brauweiler Marienaltars und des Plektrudis-Grabsteins ihre nächste Verwandte in dem Tympanon mit Greifen im Museum in Angoulême (67).

Die Chorstuhlwangen des Bonner Münsters, die Kapitäle und Ornamentstreifen des Paradieses in Maria-Laach, zwischen 1220 und 30, die in der plastischen Auffassung und dem Gefühl für die sinnlich organische Struktur an Kapitäle des Museums in Toulouse, etwa an das mit dem bogenschießenden Kentaur erinnern (68), die Vereinfachung dieses Stiles in Laon erscheint schon zu weit getrieben, weisen auf die bekannte Mischung verschiedenartigster

Formquellen, auch aus der Kunst der Champagne, aus dem Stile von Reims hin, wofür in Köln die beiden Reliefs mit dem Geigenspieler sowie mit der Rückenfigur eines Mannes im Kunstgewerbemuseum in Köln aus den vierziger Jahren des 13. Jahrhunderts maßgebend sind.

Die beiden einzigen monumentalen Statuenportale des rheinisch-westfälischen Gebietes, die Portale in den Vorhallen der Dome von Paderborn und Münster i. W., zeigen den Einfluß Südfrankreichs auf der Höhe seiner Macht. Das Paradies in Münster gehört dem Bau des 13. Jahrhunderts an. Zwischen 1235 und 50 wird es entstanden sein. Das Paradiesportal in Paderborn war anfänglich, um 1230—40, als romanisches Säulenportal angelegt. Zwischen 1250 und 60 wurde es von dem sogenannten Meister der Langhausfenster als Statuenportal umgearbeitet. Daß dies das Vorbild des Domes in Münster bewirkt habe, ist wahrscheinlich. Daß auf gleiche französische Formquellen zurückgegriffen wurde, sehr bemerkenswert für die deutsche Bewertung, die das spätromanische Kunstwollen den einzelnen französischen Schulkreisen zuteil werden ließ.

Gefühl und Geschmack einer jeden Zeit wird dort Anlehnung und Anregung suchen, von wo die der Zeit gemäßen lebendigsten und eindringlichsten Werte kommen. Es entspricht unserer Auffassung vom spätromanischen Kunstwollen, daß die Kunst Südfrankreichs und Burgunds einen innigeren Zusammenhang mit den Strebungen des deutschen spätromanischen Stiles, solange er romanischer Stil blieb, eingehen mußte als etwa die frühgotische Kunst Nordfrankreichs. Denn das lebendige und leidenschaftliche Gefühl für die taktische Stofflichkeit der Körpermasse fand dort entsprechende Nahrung. Das ebenso leidenschaftliche Wollen, die Körpermasse als von Raum umflossen, mit Licht-Schatten-Wirkungen umkleidet, in Erscheinung treten zu lassen, konnte nirgendswo einen anspornenderen Stachel erhalten als vor den sonnenbestrahlten Fassaden der Kirche St. Trophimes in Arles oder von St. Gilles. Das Vor und Zurück im Raume, die Licht- und Schattenverteilung, die Wucht der plastisch-körperhaften Masse, die vielfältige Schichtung der taktischen Flächen der Einzelgestalten, die gequälte und übertriebene Gewalt des seelischen Ausdrucks, endlich die dem neuen Gefühl für das Wirkliche entgegenkommende Anlehnung an den schönheitsvollen Organismus der klassisch-griechischen Gewandstatue, so viele Einzelschönheiten und Einzelmotive, so viele Möglichkeiten, auf das gleichgestimmte Zeitgefühl des spätromanischen Künstlers einzuwirken.

Was nun als entscheidend für diese Übereinstimmung und Wahlverwandschaft in die Wagschale fällt, ist, daß nicht nur in der Plastik, sondern auch im architektonischen Raumgefühl instinkthaft sicher die gleichen Formquellen als lebendig empfunden werden. Das Raumbild des Langhauses des Domes in Münster, das „in seiner Einheitlichkeit, seiner Weite und seiner grandiosen Rhythmyk in Deutschland einzig dasteht“ (69), ist in der Raumanschauung wie in der Gewölbeform nicht von nordfranzösischer Gotik, sondern von der des Anjou und Poitou angeregt. Das neue Raumgefühl im Langhaus des Paderborner Domes, das die monumentale Form des westfälischen Hallensystems einleitet, geht auf westfranzösische Hallenkirchen, etwa auf die Kathedrale von Poitiers, zurück.

Damit ist der französische Kunstkreis, der in auffälliger Weise von antiken Erinnerungen zehrt, umschrieben. Die Ausstrahlungen der burgundischen Kunst ordnen sich dem Gesamtbilde von Wirkung und Wechselwirkung der deutschen und französischen Kunst zwanglos an.

Die Anordnung der zwölf Apostel des Paradieses in Münster an den oberen Wänden der Vorhalle zu seiten der Türöffnungen weicht von der üblichen Form des spätromanischen und frühgotischen Statuenportales ab. Der erste Umbau der Vorhalle erfolgte nach der Mitte des 13. Jahrhunderts. Die Statuen können älter sein. Die eng zusammengedrückten Säulenstellungen — nur je vier Apostel finden überhaupt Platz auf der Eingangswand — machen es wahrscheinlich, daß der ursprüngliche Kompositionsgedanke nicht mehr festzustellen ist. Aus Einzelmotiven wird daher im wesentlichen der Zusammenhang mit Burgund zu erschließen sein.

Die Umschließung des Portales durch die Vorhalle, in Münster wie in Paderborn, der Einfügung eines Mittelpfostens zwischen die Türöffnung, die vielfältig gestufte, abgesetzte und aus vielen Einzelgliedern bestehende Säule, die dem Pfosten vorgelegt ist und auf deren reich geschmücktem Kapitäl in Paderborn die Madonna steht, diese Anordnung ist südfranzösisch-burgundischen Ursprunges. Die Vorhallen in Beaulieu, an der Westseite von St. Foi in Conques, die Mittelpfosten in Beaulieu, in St. Madelaine in Vezelay, in der Kathedrale in Bourges, endlich in Autun, sie sind Erinnerungen an die antike Unterscheidung stützender und tragender Bauteile, die in aller Sinnfälligkeit den antikisierenden Fassadenorganismus von St. Gilles und St. Trophimes in Arles bestimmten. Von hier aus gelangten sie als Fremdkörper in den umgewandelten Raum- und Körperorganismus des romanischen und gotischen Stiles, wo sie sich in Frankreich in auffälligstem Widerspruch zum gotischen Formgefühl selbst in den klassischen Bauten der nordfranzösischen Gotik hielten: im mittleren Nordportal der Kathedrale von Chartres wie im Sixtus- und Christusportale der Kathedrale in Reims, um nur Wichtigstes zu nennen.

Paderborn und Münster wirken fast wie ein sinnentstellter Auszug aus den großen südfranzösischen und poitevinischen Portalanlagen. Dieser Auszug ist nicht in dem Maße wie im Portal von St. Jacob in Regensburg oder auch der Galluspforte in Basel zu einem neuen Schmucksystem geworden, sondern er setzt mosaikartig Einzelnes nebeneinander. Der Gedanke des Triumphbogenportales von St. Gilles oder der reduzierten und vereinfachten Lösung in St. Trophimes in Arles (70), das leichter überschaubar war und deshalb leichter übernommen werden konnte, leuchtet aus den westfälischen Anlagen unzweideutig hervor. Das Triumphbogenmotiv wandelt den Eingang zu einer Art Bogenhalle um, an deren Wänden zu seiten des Eingangs je zwei Statuen stehen. Senkrecht auf diese Wandungen stößt die eigentliche Wandfläche der Fassade, in deren Nischen in rhythmisch-gleichmäßiger Gliederung ähnliche Einzelgestalten Aufnahme fanden. Sie sind von vorgestellten Säulen getrennt und von Pilastern oder ornamental geschmückten Pfosten umrahmt.

Man könnte die Aufstellung der Statuen an den Lang- und Schmalseiten der Vorhalle des Domes in Münster als verwandt empfinden. Ja selbst die an den Schrägwandungen der Portalöffnung und an den ebenen der Langhausmauer parallel laufenden Flächen des Portales des Paderborner Domes.

Denn in Münster wie in Paderborn stehen die Figurenreihen vor einer glatten Wand, trotz des gegliederten Unterbaues in Paderborn, der der Form des Rippendienstportales mit Wechsel von Säulen und Pfosten entspricht. Wie auffällig ist es, daß diese in Deutschland wie im abendländischen romanischen Stile vorherrschende Idee des Rippendienstportales, die in den Archivolten in aller wünschenswerten Klarheit weitergeführt wird, soweit die Zone des Statuenschmuckes des Portales reicht, aufgegeben ist. Offenbar nur zugunsten der prunkend reichen Wirkung des antikisierenden Architravportales von St. Gilles, Arles, St. Gabriel und ähnlicher provençalischer Anlagen.

Diese südfranzösische Anregung in bezug auf die Gesamtgliederung der Verbindung von Statue und Portal bleibt keineswegs eine vereinzelte Anregung. Mit ihr mischen sich Formen ornamentalen Schmuckes der Fassaden des Poitou, die in den poitevinischen Schmuckfassaden von Aulny, Civry, Avallon, Bourges, Angoulême, Poitiers und Saintes gipfeln (71). Die Verwendung verschiedenartiger und sich widersprechender Motive läßt der spätromanische Stil geschehen. Die Untersuchungen Hamanns geben darüber sowohl für die deutsche wie für die italienische Kunst, auch im Hinblick auf die sinnentstellende Verwendung französischer Motive, Rechenschaft (72).

Der Dualismus zwischen architektonischem Wollen und figuraler Schmuckwirkung beherrscht die Komposition der Vorhalle des Domes von Paderborn wie Münster. Die der Gewölbeform entsprechende architektonisch-bedingte Wandgliederung durch Rippendienstsäulen und Pfosten der Wände in Münster wird von einem breiten reich skulptierten Schmuckbande, das in Verkröpfung den Architekturformen folgt, horizontal überzogen. Dieser Fries hat die Aufgabe eines Sockels. Er begründet die Grundfläche, auf der die Figuren vor der Wandfläche stehen. Die Figuren selbst, breite, rechteckig umrissene Blöcke, echte Pfeilerfiguren, werden von Säulen, die der Wand vorgelegt sind, getrennt. Auf Würfelblöcken ruhen die Basen der Säulen, diesen Blöcken mit Köpfen, die aus dem Schmuckfries vorspringen. Die Säulenkapitäle werden in architravähnlicher Wirkung durch Verdoppelung von Baldachinen verbunden, auf diese Weise den Bogen meidend und die Horizontale betonend.

In Paderborn sind je drei Figuren vor die glatte Schräge der Portalwandung gestellt. Mit Ausnahme der trennenden Säulen zeigen sie die gleiche Verwendung der gleichen Motive. Auch die Pfeilerkernmasse des rechteckigen Blockes, aus dem diese Pfeilerstatuen gemeißelt wurden, ist in ihrer befremdenden Massigkeit dieselbe.

Die Vorliebe für die Horizontale, die den antikisierenden Architravportalen entnommen ist, läßt den Weg ahnen, auf dem die Einzelformen aufgelesen werden. Die Einschaltung dieser trennenden horizontalen Friese, die wie Bänder oder Rundstäbe mit auffällig reicher, malerisch-wirkender Skulpierung geschmückt sind, ist dem französischen Schmuckbedürfnis, namentlich des Poitou, vertraut. In St. Pierre in Aulny zeigt das Portal des südlichen Querschiffes zwischen den Kapitälen und den Archivolten, die zugehörigen Formeinheiten absichtsvoll trennend, ein Schmuckband, das, genau wie in Münster, Ranken mit eingefügten Halbfiguren und Tieren aufweist. Das Gefühl für den Verlauf der Ranken, für die Mischung von ornamentaler und

organischer Gestaltung, für die Schichtung der Einzelformen ist überaus ähnlich, was auch die horizontalen wie auch die senkrecht verlaufenden Friese am Fenster der Apsis der Kirche in Aulny erweist (73). St. Nicolaus in Civray, Notre-Dame in Saintes, Saint-Martin d'Ainay in Lyon, St. Lazare in Avallon sind Beispiele für die wunderliche Verwendung der antikisierenden horizontalen Friesbänder.

Wie Einzelformen des Frieses in Münster mit Aulny übereinstimmen, so finden sich auch für die Einbindung der Köpfe, die die Säulen tragen und die in derber Rundplastik aus dem flachen Friese hervorragen, in Frankreich Vorbilder. Auf die lebensvoll-frische Gestaltung der Konsolen in St. Gilles und Arles sei nur im allgemeinen hingewiesen. Die Flächenbehandlung und die derbe, auf Fernwirkung berechnete Rillung der Köpfe in Münster hat große Ähnlichkeit mit den Konsolen des Rundbogenfrieses der Apsis in Aulny (74) und der Hauptfassade von Civray (75). Die Verbindung von Kopf und Ranke als Kompositionsform, allerdings in anderer technischer und formaler Ausarbeitung, kommt vor am Säulenarchitrav von St. Trophimes wie auch in der Kathedrale S. Jean in Lyon (76). In dem Friese der Kirche in Parthenay-le-Vieux ähnelt sie auch in der Form der westfälischen Anschauung (77).

Auch der Schmuck der senkrechten Pfosten, die in Arles und St. Gilles die Statuen umrahmen, ist angesichts des Mittelpfostens in Münster und der ornamentierten Pfosten und senkrecht verlaufenden Rundstäbe in Paderborn von Bedeutung. Diese Ornamentierung der Pfosten und Säulen ist in St. Lazare in Avallon und in Charlieu Selbstzweck geworden (78). In Civray laufen zwischen den Säulen mächtig vorgewölbte Ornamentstreifen, die denen in Paderborn nicht ungleich in der Wirkung sind (79). Auch auf St. Croix in La-Charité-sur-Loire darf in diesem Zusammenhang verwiesen werden (80).

Der durchlaufende und sich brechende Fries über den Kapitälen der Säulen und Pfosten des als Rippendienstportal begonnenen Figurenportals in Paderborn findet sich an der rechten Tür der Westfassade von St. Lazare in Avallon, findet sich entwickelter an dem Mittelportal der Kathedrale in Bourges (81 u. 82).

Im einzelnen wie in der Gesamtanordnung sind, was auch St. Père sous Vezelay beweist, eine solche Fülle von Beziehungen zu südfranzösischen und burgundischen Motiven, daß auch die Herkunft der plastischen Formensprache aus diesen Kunstkreisen nichts Überraschendes hat.

Mit Köln, wie Klein glaubt, hat dieser plastische Stil nichts gemeinsam (83). Im Gegenteil. Ein Gefühl für körperhafte Rundung der Glieder, für plastische Massendurchformung in Anlehnung an byzantinisch-antikisierende Formklarheit, ein Gefühl auch für weichfließende Schönlinigkeit würde man in Münster wie in Paderborn vergebens suchen. Der Plektrudis-Grabstein, die Madonna von Maria in Kapitol sind der plastischen Auffassung dieser westfälischen Werke geradezu entgegengesetzt. Verwandtschaft mit den Arbeiten in Münster weisen auf die Propheten des Ostchores des Bamberger Domes, was das Verhältnis von Gewand und Körper, was die scharfkantigen Gewandstege und die kurvige Gewandfläche anbetrifft. Damit ist der Hinweis auf Südfrankreich und Burgund schon gegeben.

Verwandt sind die Apostel im nördlichen Seitenschiff des Domes in Mailand, in der allgemeinen Anlage, der Stellung der Füße, der Bewegung der Hände, dem erstarrten Ausdruck der Köpfe, der Wirkung der Architravfiguren, wenngleich die Faltengebung gotisch italienisiert wurde. Auch dadurch wird der Hinweis auf St. Gilles und Arles gestützt. Selbst in den Figuren im Dom zu Chur wie an der Baseler Galluspforte wirkt die gemeinsame südfranzösische Formquelle nach der Seite der Formausgleichung, wenn auch die Auffassung in Münster stärker durch die Ursprünglichkeit und Wucht der westfälischen Anschauung hindurchgegangen ist. Das Striemige der Stege, die scharfe Umgrenzung der Flächen, das Gleiten in großen Zügen, denen sich Motive von malerisch-optischer Wirkung anschließen, die nur geknetete Masse des Körpers, die bewegt erscheint, deren Gelenke aber nicht organisch sprechen, das antikisierende Gefüge der Komposition, das mehrere scharf voneinander getrennte Flächeneinheiten von Ober- und Untergewand kennt, endlich die scheinbare Straffung und Spannung der Falten, die aber tatsächlich in gleichmäßigem Fluß der Bewegung dahingleiten oder sich gar stillebenhaft ausbreiten — in Paderborn wird gerade dies deutlich —, das schafft die nahe Verwandtschaft mit den Propheten des Bamberger Georgenchores (84). Auch betonte und ornamentierte Säume, Kopfform, Haarbehandlung, ja der Wille, leidenschaftlichstes seelisches Leben zu erwecken, ist beiden Werken gemeinsam. „Wie um die Fläche zu überwinden," so kennzeichnet Hamann die Propheten des Georgenchores, „treten sie über den Rahmen der Arkadenfelder herüber, drehen sich in lebhaften Wendungen einander zu und ab, gestikulieren im heftigen Disput und sind als plastische Massen so hoch getrieben, daß die Gewänder, an die Gliedmaßen wie an gerammte Pfähle angeklatscht, ihre Faltenkurven nach oben und unten streichen lassen" (85).

Von den Bambergern unterscheiden sich diese Münsteraner durch ihr konservatives Verhalten. Sie verharren in strenger archaischer Frontalität. Sie stehen damit südfranzösischen Vorbildern, etwa den Statuen von Angoulême — auch die des Südportals der Kathedrale von Cahors oder der Kirche von La Charité-sur-Loire könnte man nennen (86) — noch näher als die Bamberger Propheten.

Wie sich diese Formvorstellung in Westfalen zu bilden vermochte, ist nach der Bedeutung, die wir der Kunst Südfrankreichs und Burgunds beimessen müssen, einfach zu sagen. Die breite mächtige rechteckige Pfeilerfigur von Arles ist die Grundlage dieser Anschauung. Die kompositorische Anlage, die Schichtung in taktische Ebenen, die reiche Faltenbildung, das Striemige und Linienhafte der Stege, die trennenden Schattenfurchen, die Form der Köpfe, des Haares, der greisenhaft erstarrte Ausdruck, die Einspannung in eine untere und obere Schmuckleiste, das ist in Münster wie Paderborn dem sinnlichen Erlebnis des gewaltigen prunkenden Reichtums der Fassaden von Arles oder St. Gilles entnommen (87).

Doch der stillebenhaft ruhige Gewandstil antikisierender Schönlinigkeit war dem Lebensgefühl der Zeit fremd. Er wird von der leidenschaftlichen Bewegung und Extase berührt, die in Burgund innerlichstem Erleben einen wirklichkeitsfernen Ausdruck schafft. Moissac, Souillac, Angoulême, Cahors, La Charité-sur-Loire deuten einen Weg an, der über die abstrakte Form zur wirklichkeitsähnlichen zurückführt.

Zu den zehn Aposteln in Münster gehören zwei, die sich heute im Südturm der Kirche in Metelen befinden. Ihrer Auffassung nahestehend müssen die vernichteten Skulpturen des Westgiebels des Domes gewesen sein, von denen die Köpfe der Apostel Johannes und Paulus im Landesmuseum aufbewahrt werden. Aus der Baugeschichte ergibt sich auch für diese Werke monumentalsten Ausmaßes das vierte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts. In ihnen wird die eigentümliche Umbildung der Arleser Technik der Steinbearbeitung in den westfälischen monumentalen Stil greifbar. Die Stirnfläche durch tiefe Rillen und Furchen, die Wangen durch das Jochbein, durch Augen, Bart- und Nasenumgrenzung in schattenstarken Hebungen und Senkungen trotz Beibehaltung der taktischen Stofflichkeit optisch wirken zu lassen, diese Oberflächenbehandlung, die der Plastik des deutschen romanischen Stiles so gut wie fremd ist, verdankt der Meister des Domparadieses in Münster dem Vorbild von Arles. Auch die Stilisierung des Bartes in schattengebende einzelne Wülste ist in Arles vorgebildet (Taf. CXLI).

Bewegung und Ausdruck der Hände sowie die auffällige Art, mit der diese Apostel ihre Attribute in den Händen halten, haben nur einen Zweck: Überschneidungen, Deckungen, Hell-Dunkel-Wirkungen zu schaffen. Ein Vergleich mit Arles zeigt die Übereinstimmung in der Mischung von taktischen und optischen Flächenwerten, die dem spätromanischen Kunstwollen ebenso ursprünglich ist wie der Auffassung der christlichen Spätantike.

Einzelne der Apostel in Arles halten Schriftbänder. Sie umgleiten die Körperrundungen wie die Schriftbänder der Apostel des Paradieses in Paderborn, die, blockhaft stärker gebunden, im malerisch weichlichen stillebenhaften Gewandstil sinnlicher optische Ebenen betonen als ihre Verwandten in Münster. Sie stehen der rieselnden und Flächengrenzen suchenden Auffassung von Arles näher.

Vor allem aber ist die allgemeine Anlage verwandt. Die Einzelgestalten sind von rechts und links, von oben und unten ebenso durch einen rechteckigen Rahmen abgegrenzt wie in Arles. Die Pfosten und Architravformen sind notdürftig in die Formensprache des deutschen romanischen Stiles übersetzt. Die Baldachine, die durch ihre Verdoppelung den Eindruck eines Ornamentfrieses machen und die in Einzelheiten in den Baldachinen des Südportals der Kathedrale von Bourges vorgebildet scheinen (88), berühren wie ein Architrav fast die Köpfe, die durch die auffälligen und ornamentierten Nimben wie in Arles in den Raum vorgestoßen werden. Die spreizbeinige Stellung und die Vorstoßung und leise Abwärtsneigung des Hauptes erinnert unmittelbar an St. Trophimes. Wie sehr die Biegung der Arme und ihre Einfügung in die Wirkung der gleichmäßig rechteckig geschlossenen Silhouette dem Arleser Stil gemäß war, das beweist die emporgehobene Hand des dritten Apostels der rechten Wandseite, der die Stillosigkeit, die aus der Untermischung mit einem anders gearteten Formgefühl stammt, klar zu Tage treten läßt.

Wie demgegenüber der Einfluß der nordfranzösischen Kunst zu kennzeichnen ist, ist nicht einfach zu sagen. Eine durchgehende Trennung zwischen der Formauffassung Nord- und Südfrankreichs ist nicht möglich. Denn auch in südfranzösischen Gebieten wurden Bewegungsvorgänge zu bewußt verwendeten Kompositionsmitteln ausgewertet. Es sei nur auf Toulouse

hingewiesen. Zudem hat die stillebenhaft beruhigte Komposition von Arles auch in Nordfrankreich Eingang gefunden. Ist sie doch französischer Formanschauung an sich eigentümlich. Die frühesten nordfranzösischen Schöpfungen, die Statuen der Portale der Kathedrale in Chartres, unterstehen ähnlichen Formgesetzen, wie wir sie in Arles und St. Gilles kennengelernt haben. Nur daß die älteren und ursprünglicheren Werke von Chartres mehr die zeichnerische Auffassung des eigentlich romanischen Stiles vertreten, wie sie gleichzeitig in Deutschland etwa in dem niederrheinischen Engel des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums vorliegt.

Von diesen sich durchkreuzenden Formgedanken, die dem Bilde des geschichtlichen Werdens erst Leben einhauchen, sei, um der Klarheit des aufzubauenden Formsystems willen, einmal abgesehen. Dann darf man wohl mit Recht von zwei unterschiedlichen Hauptrichtungen in der nordfranzösischen Plastik der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts sprechen, die auf die deutsche Gestaltung nicht unwesentlich eingewirkt haben. Wir können beide Richtungen in dem Werke des Nikolaus von Verdun nachweisen, und zwar als seinen Frühstil und als seinen reifen Spätstil. Die erste Richtung würde dann in allgemeinen kompositorischen Anschauungen des Schulkreises der Maaskunst, wie sie in dem Werke des Godefroid de Claire sich vorbereitet hat, zu ersehen sein. Die andere Auffassung, die ihre Gipfelleistungen in der Kathedralplastik in Reims gewinnt, wird vorbereitet in dem Stile des Marienschreines des Nikolaus von Verdun in der Kathedrale in Tournai vom Jahre 1205. Beide Auffassungen unterscheiden sich durch das künstlerische Erlebnis der Wirklichkeitsform gegenüber, insofern die erste den malerischen Oberflächenschein durch gleitende optisch-malerische Flächeneinheiten zu fassen sucht, während die zweite eine akzentuierte und vielfältig gestufte plastisch-körperhafte Massendurchformung anstrebt auf Grund taktischer Flächenwerte und taktischer Stofflichkeit. Schon daraus geht hervor, daß die zweite Gestaltungsweise dem geschärften Sinne für das plastisch-körperhafte Leben der Formen im Raume entspricht, wie es die eigentliche Formensprache des spätromanischen Stiles kennzeichnet. Diese Richtung setzte sich denn auch als die herrschende im spätromanischen Stile in Deutschland durch.

Die künstlerische Absicht beider Anschauungen findet sich im deutschen spätromanischen Stil vereinigt: die einheitliche Versinnlichung von Raum-Körper-Werten. Damit ist schon angedeutet, daß der zeichnerische Stil des ausgehenden 12. Jahrhunderts überwunden ist. Auch von einem eigentlichen Gravierstil, wie Creutz vorschlägt, kann man nicht mehr sprechen (89). Denn wenn auch die Linie als Darstellungsmittel bevorzugte Geltung behält, so ist mit dem neuen System der reichsten Verknüpfung feinster Linienzüge, wie sie am deutlichsten in der Gestalt des thronenden Christus der Mettlacher Tafel aus der Schule des Nikolaus von Verdun sichtbar wird, ein malerischer Gesamteindruck beabsichtigt. Denn mit dem neuen Liniensystem gibt man in jedem Falle der plastisch-modellierenden Darstellung den Vorzug vor der linear-platten. Die flächenhafte Zeichnung eines reinen Gravierstiles, die die Linie aus Überzeugung schematisiert, weil sie naturalistische Erinnerungen ausscheiden will, wird nicht mehr gewollt, weil eine andersgeartete Absicht besteht. Das Raum- und Körpergefühl hat sich gestärkt, derart, daß an Stelle des früheren Fehlens perspektivischer Wirkungen nunmehr die

dreidimensionale Darstellung perspektivischer Beziehungen durch den Linienverlauf und den Liniencharakter in aller Sinnenhaftigkeit der Raumwirkung getreten ist. Die unnatürlichen Linienzüge der flächig-linearen Zeichnung werden abgelöst durch eine Zeichnung, in der schon die anatomische Richtigkeit eine gewisse Rolle spielt. Daher denn auch die willkürlichen Größenverschiebungen durch die „richtigen" Größenmaßstäbe der organischen Naturformen korrigiert erscheinen. Statt der Projektion rundplastischer Körperwerte in die Ebene ist die zentralperspektivische Projektion das neue Ausdrucksmittel geworden, das Raum und Körper zur Einheitswirkung zwingt. Die Bilderscheinung wird nicht mehr durch den phantasievollen Rhythmus der Flächenteilung bestimmt, sondern durch harmonische wirklichkeitsähnliche Raumtiefenbeziehungen.

Es leuchtet ein, daß die antike Plastik auch in der erstarrten Schematisierung der byzantinischen Auffassung diesem Kunstwollen Richtung und Ziel weisen konnte. Die französische Plastik deutet diese Zusammenhänge, die aus einem neuen Lebensgefühl und einem neuen Kunstwollen möglich wurden, deutlich an.

Für die mittelalterliche Kunst gilt nicht das Gesetz einer langsamen und folgerichtigen Formentwicklung und Motivenbildung. Sie geht vielmehr, ihrer Geistesart entsprechend, auf das Ganze, d. h. sie greift, sofern es Kunstwollen wie Lebensgefühl erfordert, eine in sich geschlossene Formwelt auf, um sie als Ganzes in allen Teilen, die erfaßt und verarbeitet werden können, sich anzueignen. Die zwingende Gewalt, die der Begriff der Autorität im mittelalterlichen Geistesleben besaß, mag dieser Anschauung auch in der bildenden Kunst Geltung verschafft haben.

Deshalb kann es nicht verwunderlich erscheinen, daß der sinnlich-schöne Gesamteindruck antikisierender Schöpfungen als Vorbild nachgestaltet, nachgeahmt wurde. Das geschah in dem Jugendstile des Nikolaus von Verdun, in den Propheten und Aposteln des Kölner Dreikönigenschreines (Taf. LVII, LVIII).

Die Richtung, die sich hier ankündigt, sei kurz in folgendem in ihrer Eigenart gekennzeichnet. Der lebensvolle Organismus des bewegungsfrohen Körpers ist nur im Allgemeinsten seiner rhythmischen Lebendigkeit erfaßt. Es ist dieser Körper von den Schultern bis zu den Füßen gleichmäßig von einer einzigen schleierzarten Gewanddecke umhüllt. Da das Gewand nicht in gegliederte Flächen und Einzelteile zerlegt ist, wird die Versinnlichung des Raum- und Körperdaseins durch eine Reihe von optisch-malerischen Flächen erzielt, die in großen Zügen dem einheitlichen Gewächs des Körpers folgen. Nur der große allgemeine Klang einer wirklichkeitsähnlichen dreidimensionalen Darstellung eines in Raumbeziehungen vereinheitlichenden Körpers in zentralperspektivischer Projektion ist Absicht und Erfolg dieser Gestaltungsweise.

Die gleiche Auffassung durchzieht die französische statuarische Plastik in den grundlegenden Meisterwerken des Frühstiles der monumentalen Auffassung der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in der Kathedralplastik von Chartres und Laon, wenngleich der Formaufbau dort durch ein System von zarten und doch festen Linien eine sehr persönliche Sprache spricht.

Erst aus dem Sicheinfühlen in die allgemeinsten Zusammenhänge einer perspektivischen Raum- und Körpergestaltung erwächst die geschärftere Einzelbeobachtung der zweiten Richtung. Sie wertet die Bewegungen des Körpers und die Motive der Faltengebung nach ihrer Kraft der Durchleuchtung der organisch lebensvollen Form- und Bewegungszusammenhänge. Sie stellt sich daher auf die Herausarbeitung, Betonung und Durchmodellierung von Einzelmotiven ein. Die zentralperspektivische Projektion der Körperformen in den Raum erfolgt nach Gesetzen, die der Klärung der Raumbeziehungen und der Versinnlichung der organischen und funktionellen Körperelemente dienen. Deshalb setzen sich die Einzelheiten des Körpers in den ihnen eigentümlichen funktionellen Bewegungen gegeneinander scharf ab. Die wichtigsten, den Organismus klärenden Verbindungen, die Gelenke, gewinnen ein neues bisher nicht gekanntes Leben. Sie werden als taktisch-nahsichtige Gelenkverbindungen gebildet, derart, daß in ihnen die Bewegungsmöglichkeiten des organischen Körpergewächses sinnvoll Leben gewinnen. Diesem gegliederten und bewegten, schönen und wirklichkeitsähnlichen Gerüstbau des Körpers folgt in Anerkennung der Kausalbeziehungen, die Körper und Gewand verbinden, das gegliederte und geordnete Gefüge des Gewandes. Körper und Gewand ist in erhöhtem Maße als Einheit empfunden. Es waltet ein starkes Gefühl für das tektonische Gerüst und für die Spannungen zwischen Gefülltem und Leerem. Dadurch daß die Geometrisierung der Linie und die Kristallinisierung des Körpers nicht mehr statthat, gewinnen alle Formen eine erhöhte Schlagkraft des wirklichkeitsähnlichen Ausdrucks, und es macht sich eine Bereicherung und Vermannigfaltigung der Formen geltend, die eine Folge der erhöhten sinnlichen Reizsamkeit ist. Da diese Kunst, wie bisher so auch weiterhin, auf monumentale Wirkungen ausgeht, wird der Eindruck des spätromanischen Stiles als der des Reichen, Prunkvollen, Prachtliebenden verständlich (Taf. LVI, CXLIII).

Die nordfranzösische und belgische Einwirkung bleibt natürlich nicht vereinzelt. Die verschiedenen Arten und Richtungen des künstlerischen Gestaltens, wie sie in der oberitalienisch-lombardischen, der südfranzösischen und der burgundischen vorliegen, zu diesen müßte noch die Scheidung in ost- und westfranzösische Formensprache treten, mischen sich in der spätromanischen Plastik Deutschlands. In der Absicht nach vereinheitlichender Raum- und Körpergestaltung, in dem Willen nach plastisch körperhafter Massendurchformung liegt die Möglichkeit eingeschlossen, daß Anregungen, woher sie auch immer kommen mochten, die dem allgemeinen Kunstwollen des spätromanischen Stiles gemäß waren, unvoreingenommen verarbeitet wurden. Wie in der Baukunst, die in das romanische Stilsystem Einzelformen gotischen Charakters aufnahm, so herrscht auch in der Plastik die Vorstellung, daß jegliche Art von Bereicherung, die dem neuen Raum und Körpergefühl Nahrung gab, begierig aufgenommen werden konnte. Gerade diese willkürliche Aufnahme verschiedenster Formen ist das Kennzeichen des Spätstiles, der aus einem neuen Lebensgefühl hervorwächst. Nur solange die schöpferische Kraft fehlt, aus innerem Erleben, aus der Phantasie heraus neue, ursprüngliche Formen, losgelöst vom Alten und Vertrauten, zu ersinnen und zu gestalten, währt die Lebensdauer solcher späten Stilstufe.

Seit alters her hat die Kunst des Maasgebietes ihre vermittelnde Aufgabe zwischen deutscher und französischer Formanschauung gelöst. Sie ist frühe Trägerin gotischer Formgedanken, die, auch in der Kunst der Maaswerkstätten, lediglich als Einzelmotive ohne Rücksicht auf den gesetzlich-einheitlichen Formaufbau gotischer Stilgesinnung Aufnahme gefunden hatten. Zwar ist auch an der Maas die körperhaft plastische Durchformung ängstlich und befangen. Denn der Wille nach malerisch-optischer Oberflächengestaltung zehrte alle Gedanken an vereinheitlichende Raum- und Körperwirkung auf.

Die Rücksicht auf die sinnliche Schönheit der weichen, fließenden, gleitenden, optischen Flächen ließ den Einfluß des Maasgebietes sich mit Anregungen der süd- und nordfranzösischen Kunst mischen. Diese zielen auf organische Körperdurchformung, auf den schönlebendigen beweglichen Organismus des gotischen Stiles. Der Wettbewerb Frankreichs mit antiken und byzantinischen Einflüssen erklärt manche Wunderlichkeit möglicher Mischungen.

Man vergegenwärtige sich diesen Formkomplex in der deutschen Plastik im Karlschrein des Aachener Münsters. Um ihn zu verstehen, wird man gut tun, sich vorerst über die reife Kunst des Nikolaus von Verdun Rechenschaft abzulegen, wie sie sich im Jahre 1205 in dem Marienschrein der Kathedrale in Tournai zeigt (Taf. LVI). Manche der wesentlichen Absichten der spätromanischen Formensprache sind hier verwirklicht. Die äußere Form des Schreines spricht von der Lebhaftigkeit und Kraft, mit der sich das neue Raum- und Körpergefühl des spätromanischen Stiles durchgesetzt hat. Die Langseiten sind in je drei dreipaßumrahmte Nischen geteilt, die wie eine Fortsetzung der gleich großen Nischen der Schmalseite wirken, so daß die Nische eine Maßeinheit ist, die den breiten und tiefen und gegenüber der früheren Zeit sehr verkürzten Raumkörper in ablesbare Einheiten zerlegt. Das gleiche Gefühl spricht hier, das die gedrungene und sich in Breite, Höhe und Tiefe gleichmäßig auswirkende Raumeinheit schuf, die in Bauten spätromanischen Raumcharakters, in der Art der Kirchen von Sinzig, Andernach und Limburg a. L., vorliegen. Beobachtet man, daß allenthalben kleine Änderungen in der Komposition des Schreines dem gleichen Zwecke dienen — dazu gehören bei dem Marienschrein in Tournai die drei Ecksäulchen, die Abfasung der Ecke mit der vorspringenden Halbfigur auf der abgefasten Fläche, die umrahmten Rundfelder des Daches, vor allem die szenischen Darstellungen in den Nischen anstatt der Einzelfiguren —, so kann der Sinn dieses Kunstwollens nicht verborgen bleiben. Der Körper des Schreines wird in gestufte Flächen gegliedert, den Flächen werden mächtige, vorgezogene, weitausladende Rahmenarchitekturen vorgelegt, um den Körper als raumfüllende Masse ebenso eindringlich wirken zu lassen wie als Körper, der vom Luftraume auffälligst umflossen ist. Deshalb auch in Tournai die szenische Darstellung in kennzeichendem Profilstil, in dem, wie in der Flucht nach Ägypten in dem Vorwärtsschreiten des Joseph und seinem energischen Zurückblicken, Bewegungs- und Richtungsgegensätze gegeben sind, die nur der Versinnlichung der Körperbewegung im Raume dienen.

Was die Komposition der Einzelgestalten anbetrifft, so hat der thronende Christus der Schmalseite des Schreines in Tournai in der zentralperspektivischen Projektion der Körperformen in den Raum gegenüber den Gestalten des Dreikönigenschreines erhebliche Fortschritte gemacht.

Obgleich die Eigenart des Nikolaus von Verdun, die Gewänder in feinem Faltengeriesel als optische Flächen in einem einzigen ununterbrochenen Zug dem Körper anzuschmiegen, durchaus fortbesteht, sind die Körper unter dem Gewande dennoch sinnvoller und in ihren Zusammenhängen aufschlußreicher bewegt als in dem Kölner Werke. Denn die Lösung aus der Bindung an die Fläche ist weiter vorgeschritten, wie ein Vergleich mit dem thronenden Christus aus dem Skizzenbuche des Villard de Honnecourt in Paris (90) erweist, der in seiner klassisch-byzantinischen Auffassung als Vorbild gelten könnte, das halb in die Ebenenkomposition hineingebannt ist, halb der zentralperspektivischen Projektion schon zuneigt. Die Entwicklung über Nikolaus von Verdun hinaus zeigen die beiden Gestalten Christi auf dem Kreuzreliquiar der Matthiaskirche in Trier und auf dem Mettlacher Reliquiar, die beide um 1220 entstanden sind.

Die langgestreckte sargähnliche Schreinform des Aachener Karlschreines ist durch feinsinnige Abwandlungen in höchst sinnvoller Weise in der Wirkung der vollrunden plastischen Körperhaftigkeit aufs äußerste gesteigert durch die Abwalmung des Daches, das über den Schmalseiten zurückweichende Dreieckfelder schafft, die, von energisch in den Raum vorstoßenden Kämmen umrahmt, eine weitausladende vollrunde plastische Halbfigur tragen (91). Die Absicht dieser Konstruktionsänderung des Daches ist, eine größere Anzahl gleitender und umgrenzter Flächen und Linien zu gewinnen, die in die Raumtiefenzonen einführen. Von dieser sinnvollen Durchformung von Körper und Gewand sind die Einzelfiguren des Karlschreines noch weit entfernt (Taf. CV, CVII). Ängstlich und mit wunderlichen Wendungen und Verrenkungen versuchen sie, sich aus der Gebundenheit zu lösen, ohne daß es gelänge, die bewegten Gliedmaßen in die der Bewegung entsprechenden Raumzonen zu bringen. Die Vorbeugung von Kopf und Oberkörper, die Verschränkung der Beine, die Bewegung der Arme, die sichtbare taktische gerundete Fläche der Ober- und Unterschenkel, soviele Versuche, den Körper körperhaft sprechen zu lassen, soviele unfreiwillige und mißlungene Bindungen an die alte Ebenenkomposition. Der altertümliche enggerillte Faltenstil des Maasgebietes hebt sich in aller Deutlichkeit von den fließenden Formen des Nikolaus von Verdun ab.

Das Nebeneinander dieser beiden Gestaltungsweisen, das schon in dem Kölner Dreikönigenschrein sichtbar wurde, bleibt auch für die Zukunft bestehen, nicht nur im Aachener Karlschrein, sondern im gleichen Sinne auch im Marienschrein des Aachener Münsters. Ja, man darf weiter gehen und sagen: innerhalb der deutschen spätromanischen Plastik gibt es eine Richtung, in der die malerisch-optische Wirkung durch den Glanz des Oberflächenscheines gewonnen werden soll. Feinsträhnige fließende Gewandbehandlung wird in dieser Richtung bevorzugt, weshalb südfranzösischen Einwirkungen Tür und Tor offen steht. Die Gewandbehandlung schwankt dabei zwischen der fließenden Einheitsfläche des Gewandes, für die Nikolaus von Verdun alle Ausdrucksmittel schuf, und der enggerillten, steifen und wenig zügigen Behandlung, die in dem Maasgebiete, vermutlich in künstlerisch schwächeren Werkstätten zu Hause war, wie endlich zwischen rein französischen Anregungen. In vielfältigen Mischungen gehen diese Auffassungen in der deutschen Plastik nebeneinander her. Da das wesentliche Augenmerk auf den malerisch-optischen Oberflächenschein des Gewandes gerichtet ist, gewinnt

diese Stilauffassung nur dann — und zwar selten genug — formbildende und in die Zukunft weisende Macht, wenn vereinzelt einmal eine Beseelung und organische Belebung der Körperformen unter dem Gewande erstrebt wird, was zumeist auf burgundische und toulousaner sowie auf französische Anregungen aus Chartres oder Laon zurückzuführen ist. Eine Erscheinung, die für die Geschichte der deutschen Plastik erst in dem Augenblicke bedeutungsvoll wird, in dem das innere Wesen der gotischen Körper- und Gewandkonstruktion verstanden wird, wovon die figurale Plastik des Seitenportals des Straßburger Münsters bedeutsamster Zeuge ist.

Die Zahl der Werke, die diesem Schulkreise oder ihrem mittelbaren Einflußgebiete angehören, ist nicht gering. Nur die wichtigsten seien im folgenden erwähnt.

Der Altaraufsatz der Pfarrkirche von Oberpleis überträgt, etwa zwischen 1210 und 20, den enggerillten Maasstil in die monumentale Steinbildnerei (Taf. XCVII). Die Überleitung in die große, monumentale Form bleibt in kölnischen Kunstkreisen nicht vereinzelt. Die im strahlenden Glanz der alten Vergoldung unvergleichlich schöne Madonna des Kölner Schnütgen-Museums zeigt, wie diese malerisch-optische Formensprache, die im Gleiten der Gewandflächen, in den kleinen Wellen der Haarlocken, dem aufdämmernden Lächeln des Gesichts deutlich wahrnehmbar ist, zur hoheitsvoll-repräsentativen Wirkung innerlichster Größe und Beseelung durchformt wird. Die Verwandtschaft mit der Madonna des Altaraufsatzes in Oberpleis leuchtet auf den ersten Blick ein; ebenso der leise Fortschritt an reicheren räumlich-körperhaften Wirkungsmitteln, so daß die Entstehung in den zwanziger Jahren als gesichert gelten darf Ein Zurückgreifen auf eine Stilform des 12. Jahrhunderts, die erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts ausgeführt worden wäre, liegt nicht vor (92) (Farbtafel).

Auch die Figur des Paulus über dem westlichen Portal von St. Aposteln in Köln gehört diesem Kunstkreise an. Nach der Baugeschichte zu urteilen, muß das Werk im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstanden sein (93).

Im Charakter des Zeitstiles wie der Auffassung schließt sich die wuchtige niederrheinische Madonna der ehemaligen Sammlung Oertel in München an, die durch die betonte Starrheit zwar in Einzelheiten gröber wirkt, die aber doch deutlich in der Bevorzugung optischer Flächenwerte, die sich mit fast abstrakten Faltenrillen mischen, die Merkmale der Kunst des Rhein-Maas-Gebietes aufweist für deren Neigung zu einem impressionistisch aufgelockerten Oberflächencharakter vor allem die Taube des Krönungsszepters im Aachener Münsterschatze spricht (Taf. CXXI, CX). Ja, selbst die innigste der spätromanischen Madonnengestalten, die Aachener Madonna des Kölner Schnütgen-Museums, ordnet sich zwanglos dieser Anschauung ein (Taf. XCIV). In der schönheitsvollen Durchformung der fast schon organisch empfundenen Körperformen geht sie bis nahe an die gotische Stilgrenze heran, obwohl sie in der akzentuierten und bewegungsklaren Gliederung des Körpers noch nicht die Stilstufe der entwickeltsten Figuren des Achener Marienschreines erreicht.

Auch in Westfalen fand diese Formensprache Aufnahme. Das fast schon gotisch belebte überlebensgroße Kruzifix des Domes in Osnabrück, das in Einzelheiten an den Prudentiusschrein

der Pfarrkirche in Beckum gemahnt, verrät den gleichen Ursprung. Die schwingend bewegten Gestalten des Beckumer Taufbeckens haben die Stilgrenze schon überschritten.

Auf eine vereinfachte Formel wird diese Anschauung in der süddeutschen Kunst gebracht, in der nur die gleitenden glatten, sehr weichlich behandelten Flächen die Wirkung von Licht und Schatten zu versinnlichen haben. Die Formen des Körpers bleiben dabei stärker blockhaft akzentuiert, so daß die kraftvoll energische, ursprünglich deutsche Einstellung des romanischen Stiles in aller Sinnenhaftigkeit wirkt. Wofür selbst das auf Laon zurückgehende Tympanon der Kirche in Kaisersberg spricht (94). Ein Heiliger, zwei Madonnen und eine sitzende weibliche Heilige des Nürnberger Germanischen Museums sind für die süddeutsche Gebundenheit im Formalen wie für die innerliche Beseelung im Sinne gotischer Gefühlsbetontheit charakteristisch (Taf. XCV, XCVIII, IC). Selbst die säugende Madonna des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums gehört, trotz stärkerer Gliederung der Gewandung, die aber deutlich an die Auffassung des Karlschreines gemahnt, der gleichen Richtung an (Taf. CXXVIII). Die tiefe frauenhafte Innigkeit dieser Madonna, die reinste Versinnlichung mütterlichen Fühlens, gemahnt wie im Gefühlsklang so in formalen Einzelheiten an die Madonna des Dom Rupert im Museum in Lüttich.

Wie willkürlich diese Formanschauung in Deutschland verarbeitet wurde, zeigen die innerlich verwandten Tympanondarstellungen der Madonna mit zwei profilbewegten, sich neigenden Seitenfiguren und Pflanzenornamenten im Luitpold-Museum in Würzburg, ein Fragment eines Tympanons mit einem Bischof als frontaler Mittelfigur und Profilfiguren im Museum in Gotha und endlich ein Tympanon mit thronender Madonna mit zwei Stiftern in Breslau (95) (Taf. CXXXVII).

Der entwickelte optische Flächenstil des Nikolaus von Verdun, mit seiner Verwurzelung in byzantinischer Schönlinigkeit und feinsträhniger Klarheit des Formgefüges, dazu süd- und nordfranzösische Anregungen deuten die Mischung an, die in Süddeutschland auf die Kreise drückte, die bewußt auf die Gewinnung gotischer Formen ausgingen bei dem Versuch, den spätromanischen Stil in den gotischen umzubiegen. Für die Auffassung war vorbildlich die Körperhaftigkeit, die Nikolaus von Verdun dem thronenden Christus der Stirnseite des Marienschreines in Tournai gab, und die sich mit dem Netzwerk schönliniger gleitender modellierender Falten in der Gewandung des thronenden Christus auf der Rückseite des Mettlacher Kreuzreliquiars verbindet. Die byzantinische Klarheit des Formaufbaues mag das Bestechende gewesen sein, wodurch die Verbreitung dieses Motives bewirkt wurde. Die Gewandung des Mettlacher Christus zeigt vier einheitliche Gewandmotive, vier einheitliche Flächen optisch malerischen Ausdrucks: die Fläche des Oberkörpers, mit senkrechter Schraffierung der impressionistisch-optischen Faltenandeutungen, die horizontale breite Schärpe, die den Oberkörper in der Breite der Hüftgegend von dem Unterkörper trennt; die Fläche des Obergewandes, das den Schoß und die Beine deckt, in einer die Körperrundungen modellierenden Faltenbildung, und endlich das senkrechte Geriesel des Untergewandes. Diese vier Flächen haben zugleich auch taktischen Ebenencharakter, insofern sie vier verschiedene Raumzonen in betonter Übereinanderschichtung voneinander trennen.

Die Lust an gegliedertem Reichtum des Aufbaues, die Klarheit in der bewußten Verwendung optischer und taktischer Flächen, die geschärfte Erfassung sicher beobachteter organischer Bewegungen des Körpers, die auch für die Gewandkomposition ausgebeutet werden, endlich der sorgsam auswählende und sondernde Geschmack, dem der Wohllaut harmonisch-sinnenhafter Schönheit als Ideal vorschwebt, mag der deutschen Kunst aus Anregungen der französischen Frühgotik, aus den plastischen Schöpfungen in Chartres und Laon zugeflossen sein.

Auch die Darstellungsmittel weisen auf diese Zusammenhänge. Sie bevorzugen stilisierte gleitende Linien, die aber nicht als Linien, sondern als Belebungen optisch wirkender Flächen dienen sollen. Sie bevorzugen, was die Behandlung der nackten Teile des Körpers, des Gesichts und der Hände anbetrifft, große breite zusammenhängende Flächen, die dort, wo sie in verschiedene Raumebenen verlaufen müssen, durch energisch gewölbte Kurven einander begrenzen und verbinden, darin die Gestaltungsweise der nordfranzösischen Gotik aufgreifend.

Wenn die Faltenlinien sich nur auf wenige Rillen beschränken, wie etwa in der figuralen Plastik des ehemaligen Kreuzganges der Neumünsterkirche in Würzburg, die nach der Baugeschichte zu urteilen nach 1223 entstand, so mag sich mit dem nordfranzösisch-belgischen Einfluß auch noch südfranzösischer gemischt haben (Taf. CXXXVI). Der stehende Bischof wie auch der thronende Christus erinnern in der technischen Behandlung der Falten an die Formen des strengen, breitfaltigen Stiles des Abtes Durand im Kreuzgang von St. Pierre in Moissac oder auch, in Einzelmotiven, an den thronenden Christus oder an das Relief eines stehenden Propheten sowie an das eines Seraphim im Chorumgang von St. Sernin in Toulouse, während im Rhythmus des Faltenlaufes, in der Schichtung und Gliederung des Gewandes des Christus von Neumünster deutlich die Komposition des Mettlacher Reliquiars wie in der Plastik die des Christus in der Mandorla des Mittelportals der Kathedrale von Chartres erkennbar bleibt.

Ein kennzeichnendes Mittelglied zwischen Südfrankreich und Neumünster muß in dem Christus aus Reichenbach in der Oberpfalz des Münchener Nationalmuseums ersehen werden, der das Vorbild des ein wenig jüngeren Würzburger Werkes gewesen sein könnte. Alles Befremdende der Würzburger Arbeit ist dort verstärkt, das Gefühl für ornamentalen Schmuck aufs äußerste gesteigert. Die Steine im Kreuznimbus wie auf dem Buchdeckel, die Vorliebe für dekorative Einzelheiten der Gewandung, für breite Borten an Gurt, Ärmeln und Säumen, für auffälligen Schmuckdekor am Thron sind in dem Reichenbacher Christus von greifbarster Körperlichkeit. Dem Gefühl für die Klarheit der isolierten Einzelform entspricht die feste, die Ziselierung liebende Formbehandlung des Kopfes.

In der Toulousaner Plastik ist dieser Schmuck zeichnerischen Charakters gang und gäbe. Auch die Bestimmtheit der sinnlichen Festigkeit und Prallheit des Inkarnats des Gesichts kehrt in den Werken des Stephanus- und Trophimusmeisters wieder, wie der hl. Trophimus am Nordwest-Eckpfeiler des Kreuzganges von St. Trophimes in Arles erweist, der in der Bildung des Kopfes dem Reichenbacher Christus nicht unähnlich sieht.

Erkennt man in der süddeutschen Madonna des Staedelschen Kunstinstituts die stillebenhafte Faltenschichtung des thronenden Christus der Chorruine von St. Gilles sowie die in den

Säulen der Unterschenkel und dem gestrafften Oberkörper gereckte Gestalt der Madonna der Anbetung der Könige der Universität in Montpellier; empfindet man in der wuchtenden und gestrafften Bischofsgestalt des schon erwähnten Tympanons im Museum in Gotha den Zusammenhang mit der Madonna der Kirche in Beaucaire: dann verliert dieser südfranzösische Einfluß das Befremdende.

Ein Tympanon unbekannter Herkunft im Dom in Worms mit Christus und je drei symmetrisch angeordneten, profilbewegten Figuren gelangt durch Flächen- und Faltenbehandlung bis in die nächste Nähe des Chartreser Stiles des Mittelportals der Kathedrale (Taf. CXXXVIII). Für die stehenden Gestalten mag die Formanschauung der Meister von St. Denis und von Etampes anregend gewirkt haben, die in dem rechten Gewände des südlichen Westportals wie auch in dem linken Gewände des nördlichen Westportals der Kathedrale in Chartres erkennbar ist. Inwieweit Einflüsse des feinsträhnigen Toulousaner Stiles mitsprechen, übermittelt etwa durch das Pfeilerrelief eines thronenden Königs im Museum in Toulouse oder durch die Reliefs am Grabe des hl. Junianius in der Kirche von St. Junien, ist schwer zu entscheiden. Auch hier darf dieser südfranzösische Einfluß nicht leichtsinnig in Abrede gestellt werden, zumal Hamann aus anderer Einstellung heraus auch die Bedeutung Südfrankreichs für Süddeutschland nachzuweisen vermochte. Es würde dieser Einfluß ja auch in derselben Richtung liegen, die in der Bamberger Domplastik wirkte und die auch in dem Grabstein des Friedrich von Spitzenberg im Dom zu Würzburg greifbar ist.

In diesen Zusammenhang gehört auch das Tympanon des Querschiffportals des Naumburger Domes mit der Himmelfahrt Christi — der stehende Christus in der Mandorla wird von zwei lebhaft bewegten Engeln gehalten —, durchaus der Art entsprechend, die die Himmelfahrt im Nordportal der Kathedrale von Cahors kennzeichnet. Das in der Energie und der Leidenschaft der beiden rauchfaßschwingenden Engel in echt deutsche Art hineingesteigerte Tympanon der Pfarrkirche in Freyburg a. U., das als zentrale Mittelfigur die thronende Madonna aufweist, das um 1240 entstanden sein muß, unterstand dem gleichen südfranzösischen Einfluß.

Das Entgleiten der von dritter und vierter Hand übernommenen Bildungselemente französischen Ursprungs in bäurische Derbheit ist Kennzeichen der Werke provinzieller Abgeschiedenheit, von denen nur das Tympanon am Südportal der Stiftskirche in Ellwangen in rein frontaler Komposition der Mittelfigur Christi und der seitlich frontal angeordneten Figuren von Maria und Johannes, wie die Halbfigurenkompositionen des Tympanons des Nordportals von St. Ulrich in Regensburg sowie der verwilderte und verwahrloste Faltenstil des Tympanons der Pfarrkirche in Isenburg am Harz genannt seien (Taf. CXXXVII).

Den Abschluß der Auseinandersetzung mit der französischen Frühgotik des Chartreser Stiles geben die drei Tympanen der Marienkirche in Gelnhausen mit der Darstellung der Kreuzigung, des thronenden Christus und der thronenden Madonna mit je vier Assistenzfiguren, die nach 1230 entstanden sind.

An der Südseite der Johanniskirche in Gemünd ist neben dem Portale eine große Platte eingemauert mit einer Kreuzigung in strengster symmetrischer Zentralkomposition rein roma-

nischen Stiles. Christus in der Mitte, unmittelbar unter dem Kreuze eine bartlose Gestalt mit einem Teller mit Geldstücken in der Hand, Judas Ischariot; in Schulterhöhe neben ihm ragen zwei stark ausladende Konsolen aus der Rückfläche, auf denen Johannes und Maria stehen.

An der Südwestecke der Kirche ist eine Madonnenfigur mit Kind, hoheitsvoll und unbeweglich thronend, fast vollrund plastisch, eingemauert.

Die lange Streckung des Steinblockes, die schlanken Maße, die akzentuierte Winklung der Arme, das feine Oval der Gesichter, die großen taktischen Flächen, die die Augäpfel, die Nasen, die Wangen in klar umgrenzten zusammenhängenden Einzelflächen darstellen, sind der deutschen Plastik fremd. Nur Frankreich hat diese Stufe des romanischen Stiles gekannt, der kristallinische Erstarrung der Formen und zugleich harmonisch anmutige Maße eines schon gotischen Gefühls vereinigt.

Für die Maßverhältnisse der Madonna könnte das Madonnenrelief an einem Pfeiler des Museums in Toulouse Anregungen gegeben haben, für die stehenden Figuren und die Art ihrer Einbindung in die Mauer die Figuren des Petrus und eines stehenden Apostels an der Kirche von St. Jouin-de-Marnes (96) oder die in die Mauerfläche eingebundenen Figuren in Civray, in La Charité-sur-Loire, in Loches (97), für die allgemeine Anlage der Komposition, die aus einem sehr persönlichen Gefühl und Stimmungsgehalt erwächst, der strenge stilisierende statuarische Stil von Chartres. Dafür spricht eine ebenso schöne wie hoheitsvolle holzgeschnitzte Madonna des bayrischen Nationalmuseums, die, sehr viel edler und qualitätsvoller als die Gemündener, die Beziehungen zu dem Meister von Corbeil sinnvoll aufdeckt.

Die Kreuzigung am Tympanon des Hauptportals der Johanniskirche in Gmünd, die fragmentarischen sitzenden zwei Apostel am westlichen Nebenportal, endlich die Kreuzigung des Tympanons des Hauptportals der Pfarrkirche in Engen mit der senkrechten Fältelung des Untergewandes und den symmetrischen Abtreppungen der Säume des Obergewandes, das von der Höhe der Hüften an bis unterhalb der Knie genau in der Mitte des Körpers im lotrechten Verlauf in zentralperspektivischer Ebenenkomposition verläuft, ist ebensowenig in die Entwicklung der deutschen Formanschauung des spätromanischen Stiles einzugliedern. In Chartres, in Etampes, in St. Denis, in Corbeil ist die Entwicklung des streng stilisierten, Raum- und Körperbeziehungen klärenden Stiles zu verfolgen. Auch die Innenportale der Bartholomäuskirche in Frankfurt a. M. weisen auf diesen Zusammenhang mit Nordfrankreich.

Als letztes Glied fügt sich in die Kette dieser vielschichtigen Beeinflussungen die Figuralplastik der Chorschranken der Klosterkirche in Wessobrunn ein, die sitzenden Gestalten der Madonna und der zwölf Apostel (Taf. CXXVII). Sie entstanden um die Mitte des 13. Jahrhunderts. In der Madonna, in der Einziehung der Hüfte der gestaltenreichen, die Körperrundungen modellierend vorbereitenden Abwandlung der Umrißlinie spricht sich das Gefühl für die gotische Struktur des Körpers derart sinnfällig aus, daß man diese Gestalten schon dem gotischen Stil zuweisen dürfte. Das wird deutlich durch den Vergleich mit dem thronenden Stein-Christus aus Reichenbach im Nationalmuseum in München. Das weiche Geriesel der Falten ist mit Nachdruck in den großen Zug kraftvoller Spannungen eingegliedert. Das Lebens-

gefühl der Gotik leuchtet siegreich auf. Daß es nur die energische Spannung der Falten ist, die der dualistischen Behandlung von Körper und Gewand ein Ende bereitet, die allein dem Umrisse zu seiner formaufbauenden und körpermodellierenden Macht verhelfen konnte, die die Raumtiefenbeziehungen in leuchtender Sinnfälligkeit aus den organischen und funktionellen Bewegungen der Gliedmaßen entwickelte, die den bewegungsstarken einheitlichen Organismus des gotischen Körpergefühls schuf, das zeigen die kleinen bronzenen Sitzfiguren der vier Paradiesströme aus Bamberg des bayrischen Nationalmuseums in München.

Die gewaltige Steinfigur des Salvator aus Reichenbach im Nationalmuseum in München sowie die vier Paradiesflüsse weisen auf eine Formquelle hin, die anderen Ursprunges ist als die bisher gekennzeichneten. Hier hat der lebendige Organismus der hochgotischen Figurenkomposition gewirkt, der der freien und ungehemmten Entfaltung des spätromanischen Körpergefühles in Deutschland manche Hemmungen entgegensetzte. Nichtsdestoweniger hat dieses Gefühl für den gegliederten, plastisch scharf akzentuierten Körper des Stiles von Reims in gewisser Beziehung dem spätromanischen Kunstwollen mehr entsprochen als die nordfranzösische Frühgotik. Das sporadische Auftreten gerade dieses Einflusses, für den Reims Ziel und Mittelpunkt ist, an den Stellen, an denen die besten deutschen Künstler ihre deutschesten und eigenwilligsten Schöpfungen größten Ausmaßes schufen, beweist die in der Zeit wurzelnde Gefühlsverwandtschaft. Die sächsiche Plastik, die Bamberger und über den spätromanischen Stil hinaus auch die Naumburger sind Zeuge der inneren Übereinstimmung grundlegender Anschauungen, die der Macht des Zeitstiles ihren Ursprung verdanken.

Dieses in Frankreich und Deutschland ursprüngliche und gleichlaufende Gefühl für den Wert und Ausdrucksgehalt des Körpers und des Raumes ist das eigenste Lebensgefühl der Spätstufe des spätromanischen Stiles. Es ist das Gefühl, das allein die Kraft hatte, die ungeheure Macht des spätromanischen Formsinnes, der nach reicher und prunkvoller Umkleidung und Verschleierung der organischen Körperformen trachtete, zu brechen. Fast widerwillig finden die Vorteile der gotischen Konstruktion Anerkennung. Von den zahlreichen Werken, die dieses Übergleiten in den gotischen Formorganismus kennzeichnen, seien nur die westfälischen Madonnen in Drüggelte und im Landesmuseum in Münster, eine süddeutsche Madonna im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin und der Löwe und die hockende Figur an einem Hause der Langgasse in Gelnhausen genannt (Taf. LIII, CXXVIII, CXXIX).

Wir sahen Einzelzüge der abgestuften und sinnvoll gegliederten plastischen Massendurchformung schon in dem Spätstile des Nikolaus von Verdun. In den entwickelten rundplastischen Figuren des Marienschreines des Aachener Münsters wurde in den Jahren von 1215 bis 1237 dieser Form- und Gestaltwandel zum bedeutungsvollsten entwicklungsgeschichtlichen Ereignis.

Die altertümlichen Figuren des Schreines, Papst Leo III. der hinteren Schmalseite, Karl der Große unter dem hohen Giebel des Querschiffes und die neben ihm angeordneten Apostel, sind um weniges über den der Maaskunst eigentümlichen enggerillten Faltenstil des Aachener Karlschreines hinaus entwickelt (Taf. CXXX). Die neue Stilauffassung kommt zur Herrschaft in dem Christus der vorderen Schmalseite und der Madonna und den nebengeordneten Aposteln

der Langseite (Taf. CXXXI, CXXXIV). Die drei bärtigen Apostel rechts neben Karl dem Großen schlagen die Brücke vom alten zum neuen Stil.

Der Schrein hat nicht die Form eines Sarkophages; es ist eine Minaturkirche mit Querschiff. Statt der gleitenden Rundbogenarkaden zeigt er an beiden Langseiten neben den Querarmen kraftvoll umrahmte Giebel. Die Giebel ruhen nicht auf gekuppelten Säulen, sondern auf Säulenbündeln. Die Gliederung in Masseneinheiten und die absichtsvolle Teilung des Gesamtbaues in eine größere Anzahl von flächenbegrenzten Raumzonen, die im Marienschreine des Verduner Meisters in Tournai vorbereitet wurde, sie hat hier ihren glanzvollen Abschluß gefunden. Das Gefühl für umgrenzte und betonte Raumeinheiten, wie sie die Nischen mit ihren Giebeln darstellen, beherrscht so sehr die Komposition, daß sich der ganze Schrein bis in die Raumtiefen der durch Säulen getrennten Dachreliefs hinein aus verschiedengearteten, klar begrenzten und umrahmten Raumeinheiten zusammensetzt. Diese in verschiedenen Stärkegraden von Licht und Schatten erfüllten Raumeinheiten werden zu Sinnbildern plastischer Körpergestaltung durch die den Räumen eingebundenen Einzelfiguren. Diese innigste Verflechtung raumhafter Wirkung und gegliederter körperhafter Massendurchformung muß als Ziel und Gipfelleistung des spätromanischen Kunstwollens anerkannt werden.

Wie die hohen Giebelseiten der Schmalseiten und der mittleren Querarme innen noch von einem Dreipaß umrahmt werden, der die Sitzfigur umgrenzt, wie diese mächtig emporstrebenden Giebel durch Breite und Höhe beherrschend wirken, so daß die drei seitlichen der Längsseiten für das Auge nur leicht überschaubare Maßeinheiten darstellen, um den Raumkörper in seiner allseitigen Gliederung sinnlich empfinden zu können, so beherrscht das Gesetz der faßbarsten, errechenbaren, gedankenklaren Körperkonstruktion auch die Kompositionsweise der menschlichen Gestalt. Gewand wie Körper dieser Einzelfiguren sind ganz und gar von diesem Raum- und Körpergefühl des spätromanischen Stiles durchdrungen.

Trotz der Giebel ist die Wirkung im ganzen wie im einzelnen romanisch. Das Verhältnis von Höhe zu Breite, des lagernden Daches zur tragenden Wand, ist schwerfällig, wuchtend. Die Giebel sind nicht steile und strebende Wimperge, sondern lastende Dreieckseiten mit prunkendem Firstschmuck. Das Breite, Gelagerte des romanischen Raumkörpers bestimmt auch die Architektur dieses Schreines, bestimmt auch die Maßverhältnisse der Einzelfiguren.

Dem Charakter der tragenden Wandfläche entspricht das lange Oval des Sockels der Figuren. Nur widerstrebend fügt der Sockel sich der Nische ein. Er kündigt die Bindung der Einzelgestalt an die ebene Rückfläche an. Denn trotz aller räumlichen Rundung der Gestalten der unteren Nischenflucht ist die freie Bewegung des Körpers im freien Raume noch nicht möglich. Der freie Wechsel der Stellung und Wendung der Glieder, die sich rund unter den Falten des Gewandes vorwölben, hat nur in dem Körper der Madonna und Christi zum vereinheitlichenden Ineinandergreifen von Körper und Raum geführt. Den Weg zu diesem Ziele kann man Schritt um Schritt in der Reihe der altertümlichen, der vermittelnden und der entwickelten Apostel verfolgen.

Wo sind für dieses Vielerlei von Altem und Neuem die Vorbilder? Die Anknüpfung an den Aachener Karlschrein und damit an die Kunst des Maasgebietes bedarf keines näheren Hinweises. Sie ist selbst noch in den großen Figuren des Papstes und Karls des Großen unmittelbar zu greifen.

Aber Christus, die Madonna und die ihr nebengeordneten Apostel, sind sie aus der Überlieferung des Nikolaus von Verdun zu erklären? Sicherlich hat seine Kunst das ihrige getan. Aber es ist eine größere Idee, die formbestimmend wirkte. Es ist, was auch das Gefüge des Schreines schon besagte, die gotische Kathedralarchitektur, die die Vollendung im plastisch-räumlichen Denken brachte.

Für Nikolaus von Verdun erachteten wir die rieselnde schleierzarte Einheit der den Körper umhüllenden Gewanddecke für wesentlich. Die antikisierend byzantinische reiche und doch klare Gliederung des Gewandes in vier umgrenzte Flächeneinheiten in dem thronenden Christus der Mettlacher Tafel ging weit über die Auffassung des Verduner Meisters hinaus. Der gegliederte und körperklärende Gewandstil dort ist der gleiche wie der der fortschrittlichsten Figuren des Marienschreines.

Die Apostel der Madonnenseite durchströmt alle das gleiche Gefühl. Sie sind von wuchtender geballter Form und doch in den Gliedmaßen voll gespannter Bewegung. Die Schenkel streben nach vorne, die Rundungen der Knie, hier und da in wechselnder Spannung ein wenig zur Seite genommen, straffen das reiche Gefältel, so daß es in scharfen Stegen, in Rundungen, auch in Brüchen die Körperrundung modellierend formt. Der blockhaft kurze Unterkörper ist in den Hüften schon eingezogen. Straff richtet sich der gestreckte Oberkörper auf, dem die kraftvolle Wendung des Kopfes Bewegung übermittelt.

Die Arme und die leicht nach innen gebogenen Handgelenke schließen körperhaft den rhythmischen Kreislauf dieses in sich selbst ruhenden Gewandstiles. Vom Körper abgetrennt, erweitern die Arme die eigentliche Körperzone und schaffen Raumschichten, die infolge der neuen zentralperspektivischen Projektion der Körperformen in den Raum dem gesteigerten Raumgefühl entsprechen. Wenn in der Faltengliederung die Gewohnheit des reliefmäßigen Komponierens in gewissen Bindungen der Bewegung an die ebene Fläche noch mitschwingt, im Körperaufbau ist diese Bindung überwunden. Sicherlich in den Figuren der Madonna und Christi, die in den ausladenden Bewegungen der Arme nicht einmal vor der architektonischen Grenze des Nischenrahmens Halt machen.

In den Köpfen und Händen, die in der Bewegung wie in der flammenden Ekstase des Ausdrucks sich der Gesamtkomposition harmonisch einfügen, ist der reife Schönheitssinn des Nikolaus von Verdun spürbar, lebt die harmonische Ausgeglichenheit der französischen Kunst in der chartresischen Beherrschtheit und Anmut der Mittel.

Bestehen aber, wenn wir nicht annehmen wollen, daß diese Entwicklung ohne jede Beeinflussung aus der Kunst des Nikolaus von Verdun erfolgte, in Chartres Vorbilder, die vielleicht nur im allgemeinen Stimmungsklang, in der Faltentektonik, in der Organisation der Körper auf den Aachener Meister eingewirkt haben können? Die Beziehung zur gotischen Archi-

tektur darf infolge der kathedralähnlichen Gestaltung des Schreines als gewiß vorausgesetzt werden. Das lebendige Gefühl für die sinnliche Schönheit des Gefältels, für seine Gliederung und Schichtung, für den Wechsel optischer und taktischer Flächen, für die berechnete Schichtung der Ebenen in die wirkungsvollsten Raumzonen, dies alles entspricht allgemeinster Kunstübung in Chartres. Der Christus des Mittelportals der Kathedrale in Chartres ist ausgeglichener als der des Aachener Schreines. Aber im Gesamtklang des kompositorischen Aufbaus könnte er als eine Übersetzung in den Metallstil des Nikolaus von Verdun gelten, dem daran lag, alle zeichnerischen Werte in den malerischen Schein optischer Flächen umzusetzen. Der breite, auf dem Boden weichlich und wellig aufliegende Saum, er findet sich in der Heimsuchungsgruppe in Chartres wie in den kleinen sitzenden Figuren der erzählenden Darstellungen zu seiten des Südportals. Auch die merkwürdigen Maßverhältnisse des Unter- und Oberkörpers sind diesen Figuren entsprechend.

Bleibt der Ausdruck und die Behandlung der Köpfe. Der Kopf des langbärtigen Apostels rechts neben der Madonna ist einem Kopf der Kathedrale in Mantes überraschend ähnlich. Die Gespanntheit der Haut über den Knochen, die fließenden und doch scharf gegliederten Wellen des symmetrisch stilisierten Bartes, der sprechenwollende Mund, die Einbettung des Auges, sie sind der französischen Scharfschnittigkeit des Gesichts eigen.

Und dennoch: französische Geistigkeit und Beseelung ist diesem Meisterwerk der Aachener Kunst fremd. In der Heftigkeit des Ausdruckes, der Strenge und Größe der plastischen Formung, der herben, oft scharfkantigen Begrenzung der Flächen, dem übersteigerten Willen nach Massendurchformung und Licht-Schatten-Wirkung um jeden Preis besagen die Anregungen byzantinischer und französischer Kunst, die Anlehnungen an die Kunst des Maasgebietes wie an Nikolaus von Verdun nur wenig. Es bleibt Eigenart und Geheimnis des deutschen spätromanischen Stiles, welche schöpferische Kraft das Fremde und Ferne zum eigensten Erleben, zum innersten Gut werden ließ.

Der Stil des Aachener Marienschreines fand im Rheinlande keine Nachfolge. Die innere Gestaltungskraft der kölnischen Kunst war von altersher auf ein anderes Formdenken und Sehen eingestellt. Vielleicht ist es nicht zuviel gesagt, wenn man die großen Schreine des Godefroid und Nikolaus als Fremdkörper der rheinischen Formwelt bezeichnet, insoweit als diese reife und reiche Kunst der Goldschmiede eine Schmucklust und Prachtliebe verrät, deren schillerndes Funkeln und Glänzen sich nicht ganz zwanglos der rheinischen Formfreude des 13. Jahrhunderts einfügen läßt. Verzichtet doch die rheinische Architektur auf figuralen Schmuck wie auf Zierat so gut wie ganz. Die Kernmasse des Körpers, der Körperraum des Raumes soll aus eigener Kraft sprechen. Den Körper nur als Körper, den Raum nur als dreidimensionalen Raum in der Herrlichkeit seiner belebenden Licht- und Schattenmassen wirken zu lassen, das ist Eigenart des spätromanischen rheinischen Stiles.

Daher wird es verständlich, daß die Anknüpfung an die Überlieferung des 12. Jahrhunderts nicht bei Nikolaus, nicht bei den Meistern der Aachener Schreine erfolgte, sondern dort, wo der plastischen Massendurchformung ein Ziel winkte. Das war in den Kreisen der Fall, die

die Sinnfälligkeit der plastischen Rundungen der Körper aus Anregungen der byzantinischen Kunst gewonnen hatten, die das Gefühl für den gewachsenen Organismus des Körpers aus klassisch-antiken Vorstellungen des lateinischen Kunstkreises entwickelt hatten.

Die kölnisch-rheinische Eigenform, entwickelt aus dem weichen fließenden Stil, erhielt sich in zwei Werken: der Steinmadonna in Maria im Kapitol in Köln und dem kleinen Holzrelief mit der Kreuzabnahme im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, die vermutlich aus Trier stammt (Taf. XCI, CXI). Aus den geschilderten Beziehungen zwischen deutscher und französischer Formanschauung sind beide Werke als heimisch-rheinische ohne weiteres verständlich. Die Bewegung und Rundung der gewölbten Flächen, das Anschmiegen der Gewandung, die absichtsvolle Beschränkung auf wenige Faltenzüge, die Innerlichkeit des Ausdrucks, dazu in der Reliefkomposition die bemerkenswerte Freiheit der reich verschlungenen Linienrhythmen, die in diagonaler Durchkreuzung und in geschichteten und gestuften Raum-Körper-Einheiten den vollendeten Ausgleich von Bewegung und Ruhe schafft, sie zeigt, wie alles Fremde und Ferne nur Anregung war, um Eigenstes und Innerlichstes zu gestalten. Vergleicht man den Flächen- und Linienrhythmus des Reliefs mit den auf Schiefertafeln gemalten Aposteln in St. Ursula in Köln, die von dem um 1224 geweihten Kreuzaltar stammen, wird auch in der optisch-schwimmenden Weichheit des Gesichts und des seelischen Ausdrucks die kölnische Grundlage dieser Auffassung der zwanziger Jahre offenbar. Mit der eindringlichsten plastischen Massendurchformung haben optische Flächenwerte und räumliche Hell-Dunkel-Wirkung die letzten Absichten des spätromanischen Kunstwollens verwirklicht. In zwei niederrheinischen Madonnen der ehemaligen Sammlung Roettgen in Bonn, in dem Rundbilde des Simson im Kampfe mit dem Löwen, westfälischen Ursprungs, im Schnütgen-Museum in Köln wirkt die gleiche Auffassung dieser Zeit über die heimischen Grenzen hinaus fort (Taf. LX). Wie in Westfalen, etwa im Scheibenkreuz und dem Taufbecken der Hohnekirche in Soest, so erfolgte auch in Sachsen die Fortbildung des Stiles auf byzantinischer Grundlage Das große Triumphkreuz der Liebfrauenkirche in Halberstadt, die Engel im Mittelschiff der Kirche in Hecklingen weisen auf diese Richtung unter Zugrundelegung von Elementen der nordfranzösischen Gotik.

Sucht man nach verwandten Vorstellungsreihen plastischen Denkens in der französischen Kunst, so stößt man nicht etwa auf die Formensprache des Chartreser Stiles — denn hier wurde das weiche, aber auch weite, den Körper umfließende, stoff- und faltenreiche Gewand bevorzugt — auch nicht auf den entwickelten Gewandstil von Reims, sondern auf Toulousaner und Burgunder Art. In beider Anschauung gab es eine Richtung, der die gewölbten, glatten, scharf umrissenen Flächen der Gliedmaßen alles bedeuteten. Es wurden geradezu zylinderähnliche langgestreckte Körpereinheiten geformt, die sich wie in Gelenken bewegliche Gliedmaßen drehen und wenden und überschneiden und denen sich der schleierzarte, durchscheinende Stoff des Gewandes wie naß anschmiegte. Erst jenseits der Kernmasse des stilisierten, zergliederten, rundplastisch durchmodellierten Körpers gewann die willkürlich-freie Behandlung der Gewandflächen und ihrer linearen Gliederung phantastischsten Spielraum der Entfaltung: in Toulouse durch Wirklichkeitsnähe gebunden, in Burgund in freiester Verneinung von Natur und Erfahrung.

Die sächsische Plastik des spätromanischen Stiles ist durch die grundlegenden Untersuchungen von Adolf Goldschmidt in Ursprung und Entwicklung bekannt. Kürzeste Andeutungen genügen daher, sie in die allgemeine Geschichte des spätromanischen Stiles einzuordnen.

Die beiden Strömungen, die deutsch-heimische und die französisch beeinflußte, liefen nicht nebeneinander her, sie durchkreuzten sich. Sie schufen dadurch den Reichtum an Formgedanken, die Virtuosität im Technischen, die Anpassungsfähigkeit an alle Aufgaben, die dem sächsischen spätromanischen Stil in der deutschen Kunst der beiden ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts die Führung sicherte.

Die deutsche Richtung in der sächsischen Plastik anerkennt die romanische gebundene Blockform. Den seelischen Ausdruck erstrebt dieser Stil durch Beweglichkeit, Tiefe und Ekstase, den Körperausdruck durch die Mannigfaltigkeit der Raumzonenschichten und den malerischen Oberflächenschein, die räumliche Wirkung durch die aufgewühlte und zergliederte Massendurchformung. Verbunden mit einem ornamentalen Gefüge von leidenschaftlicher Erregung erscheint jedes einzelne Motiv als Ergebnis einer überstiegenen und exzentrischen Phantasie. Die Knitterung des Gewandes, das ornamentale Durchflochtensein der Röhren, Striemen, Bänder und Linien, die die Falten darstellen sollen, die Häufung der Bäusche, die Rhythmisierung der Bewegung, dies alles geschah so unmittelbar aus dem alten abstrakten germanischen Liniengefühl, daß jede Gesetzmäßigkeit eines natürlichen Formgeschehens absichtlich ausgeschaltet erscheint. Diese Gewandstoffe folgen nicht den Gesetzen der Schwerkraft, sie flattern und schweben, wie es einem phantastisch freien Liniengefühle entspricht; sie beachten nicht die natürliche körperhafte Dichte und Dicke; sie bewegen, durchschlingen und verquirlen sich, wie es dem seelischen Ausdruck gemäß erscheint. Nur da, wo aus byzantinischen Anregungen oder auf Grund französischen Formbewußtseins Maßhalten und Schönlinigkeit, gedankliche Klarheit und organisches Formerleben mildernd und zügelnd die sächsische Phantasie begrenzte, beginnt sich der Anschluß an die zweite, die französische Richtung in der sächsischen Plastik vorzubereiten.

Daß einer solchen Auffassung die Individualisierung der Formen zusagen mußte, versteht sich von selbst. Weshalb es auch nicht überrascht, daß die Charakterköpfe der Halberstädter Chorschranken im Persönlich-Menschlichen des Ausdrucks wenn möglich noch überboten werden.

Die Engelfiguren im Mittelschiff der Benediktinerinnenkirche in Hecklingen, die auf Byzantinisches zurückgehen, die dem Stil des Triumphkreuzes des Halberstädter Domes verwandt sind, und das weniger bewegungsfrohe westfälische Gegenstück, die Engel des Scheibenkreuzes der Hohnekirche in Soest, die in den Reliefbildern des Bronzetaufbeckens des Domes in Osnabrück vorbereitet sind, sie bezeichnen den Beginn der leidenschaftlichen Emanzipation von dem aufkeimenden Wirklichkeitsbewußtsein. Die Apostel auf dem silbernen Tragaltar des Zitter in Quedlinburg, die Apostel sowie Christus und Maria auf der Kanzel der Neuwerkkirche in Goslar wie ein Engel aus Stuck über dem ersten Zwischenpfeiler der Südseite und die segnende Halbfigur Christi am Scheitel des Gurtbogens desselben Joches, sie bezeichnen die gewaltsame Entfaltung dieses Stiles in den dreißiger Jahren (Taf. CIII, CXII—CXIV, CXVIII—CXX,

CXXII, CXXIV). Daß selbst dieses wilde Ungestüm einer entfesselten Phantasie durch die sinnliche Schönheit und durch die Formklarheit der nordfranzösischen Kunst durch Annäherung an den gotischen Formorganismus veranlaßt werden kann, mag die thronende vollrunde Madonna der Liebfrauenkirche in Halberstadt beweisen, mag vor allem der große Meister der spätromanischen sächsischen Grabmalplastik zeigen, in dessen Werkstatt der Grabstein der Sophie von Brenna in der Stiftskirche in Quedlinburg, das Doppelgrabmal des Markgrafen Otto in der Schloßkirche in Wechselburg, das Grabmal Heinrichs des Löwen im Dom in Braunschweig und das des Wiprecht von Groitzsch in der Kirche in Pegau entstanden (Taf. CXLIV). Werke, in denen der sächsische Stil unter der leisen Einwirkung der Gotik Nordfrankreichs wohl erst in einer Zeit, in der in Bamberg die Adamspforte schon vollendet war, in den gegliederten Rhythmus der gotischen Funktionsbestimmtheit aller Formen übergeleitet wurde. Wie sehr die Nähe der Bamberger, ja auch der Naumburger Auffassung für die Reife dieser beruhigteren Komposition mitspricht, zeigt ein Vergleich mit der Madonna unter dem Kreuze und dem Kruzifix aus St. Moritz in Naumburg im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Durch die Mischung mit der gegliederteren Körperauffassung der byzantinischen Kunst sind sie im Körperorganismus zwar fortschrittlicher, im Gewandstil aber der gotischen Zügigkeit des Braunschweiger Grabmals nicht zu vergleichen (Taf. CXXIII).

Das ausklingende spätromanische Formgefühl bestimmt im dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts auch die Einzelfiguren und die Bildanschauung des gestaltenreichsten Werkes der sächsischen Plastik, des großen Bronzetaufbeckens des Hildesheimer Domes, das von einem Domherrn Wilbernus gestiftet wurde, der im Jahre 1208 in Goslar urkundlich erwähnt wird (98). Wie stark die aus der nordfranzösischen Richtung in Sachsen wirkende Schönlinigkeit formklärend auf die Komposition der Einzelgestalten einwirkte, beweisen die herrlichen Gestalten der vier Paradiesflüsse, die die Taufe tragen. Hier ist der Organismus des Körpers zum ersten Male in aller durchsichtigen Klarheit im Sinne des gotischen Körpergefühls gestaltet, worauf auch die Milde und Güte des Gesichtsausdrucks im Kopfreliquiar des hl. Bernward im Domschatz zu Hildesheim hinweist. Mit glatten, spiegelnden kurvigen Flächen ist der Eindruck der räumlichen Schichtung und der plastischen Massendurchformung erreicht, den zu gewinnen die sächsische Plastik auf verschiedenen Wegen sich leidenschaftlich bemühte (Taf. CXXXV, CXV, CXVII).

Aus der in gleicher Richtung wirkenden antikisierenden Formberuhigung des byzantinischen und des nordfranzösischen Formgutes bildete sich die Formensprache der französischen Richtung in Sachsen aus, die den Weg in die Zukunft und die Freiheit fand. Träger dieser Bewegung mag anfänglich jener zweite Magdeburger Dombaumeister gewesen sein, durch den in Anlehnung an Notre Dame in Paris und Chartres der Skulpturenschmuck eines für den Dom bestimmten Portals inspiriert wurde, obwohl auch hier burgundische Erinnerungen etwa an Montier-en-Der und an die Kathedrale zu Troyes mitsprechen.

Die Auseinandersetzung mit der bewegten und gegliederten Körperkomposition der französischen Gotik durchzieht schrittweise die Komposition der großen Triumphkreuze im Dom

zu Halberstadt, in Corvey, Merseburg, im Kestner-Museum in Hannover, in der Liebfrauenkirche in Halberstadt, in der Schloßkirche in Wechselburg. Hier ist, vor 1240, wie auch die Kanzel der Schloßkirche erweist, die Lösung aus der romanischen Gebundenheit, die Anerkennung des gotischen Formorganismus erreicht, der in dem Statuenportal der goldenen Pforte in Freiberg i. S. die sinnvolle und verstandesklare Aufnahme der gotischen nordfranzösischen Portalanlage in die deutsche Kunst gestattete (Taf. CXII—CXIV).

Die entschiedene Wendung zur gotischen Kompositionsform erfolgte, wohl unabhängig voneinander, in allen vereinzelten Schulkreisen Deutschlands in ähnlicher Weise. Unmittelbar nebeneinander steht die entwickeltste Form des deutschen spätromanischen Formgefühles neben dem gotischen Formorganismus des ausgereiften französischen gotischen Stiles.

So thront über dem Portale des Paradieses in Münster Christus als Weltrichter. Er ist von der Türöffnung durch ein breites Reliefband mit figurenreichen szenischen Darstellungen getrennt. Er wirkt fast wie eine wörtliche Übertragung des kompositorisch nicht unähnlich angeordneten Tympanons des Nordportals von Saint Benoit-sur-Loire, in dem auch die seltsame Trennung des Christus vom Türsturz durch eine breite Reliefdarstellung vorgenommen wurde (99), wie sie in Westfalen noch einmal in dem Christus mit Evangelistensymbolen am Nordportal der Pfarrkirche in Vreden bei Ahaus wiederkehrt.

Was den Fluß der schönen und weichen Faltengebung des Gewandes Christi, was die Klarheit des Körperorganismus, das Verhältnis von Gewand und Körper anbetrifft, so ist die Übereinstimmung mit Münster nicht zu übersehen. Ein klares Gefühl für den neuen Formaufbau des gotischen Stiles setzt sich hier durch. Diese gotische Anschauung findet ihre Weiterbildung in den beiden Statuenpaaren der Schmalseite des Paradieses in Münster.

Dieser thronende Christus ist der Auftakt für die innere Umstellung. Die stehenden wie sitzenden Figuren von den ehemaligen Chorschranken des Doms in Minden wie ein thronender Christus auf einem Buchdeckel des Domschatzes in Minden (100), greifen in der sinnvollschönen Gliederung des Gewandes, in der Bewegung des Körpers, in dem Gefühl für das Organische schon auf die Quellen zurück, aus denen sich später die eigentlich gotische Anschauung entwickelte. Schon hier spürt man, wie die angespannte und seelisch durchglühte Form in den Bannkreis der neuen wirklichkeitsbewußten gotischen Gefühlswelt gerät, wie Bewegungen, taktisch-nahsichtige Gelenkdurchformungen, übereinstimmende Motive folgerichtiger Körper- und Gewandbehandlung aufgegriffen werden, die in der Plastik von Reims vorbildliche Gestalt gewonnen hatten. Wie das Romanische in die Auseinandersetzung mit gotischen Formen hineingezwungen wird, das ist in dieser westfälischen Plastik schon angedeutet, ist fortgeschrittener im Georgenchor, im Fürstenportal und in der Adamspforte in Bamberg, in der goldenen Pforte in Freiberg i. S. wie auch in den beiden Statuenpaaren an den Schmalseiten der Paradieshalle in Münster, denen der reife gotische Stil von Reims zugrunde liegt (Taf. CXXV, CXXVI).

Aber selbst ehe die Formensprache von Reims wirksam wurde, hat in den figürlichen Arbeiten des Domes von Bamberg in den zusammengehörigen Georgenchorschranken, dem Ostchor und dem Nordturmportal die südfranzösische und burgundische Kunst ihre Wirkung

getan (101). Formen von St. Gilles, von St. Pierre in Melle, der Fassade von Angoulême, von Notre Dame in Poitiers mischen sich mit ursprünglich deutschen und mit nordfranzösischen Anregungen. Hier in Bamberg ist, „gegenüber der Gebundenheit und Hilflosigkeit der Vorstufen in Deutschland plötzlich eindrucksvolle Offenbarung eines kraftvoll Persönlichen, das auch über das Italienische hinausgeht. Was aber auch an diesen Statuen den romanischen Charakter ausmacht, die säulenhaft und schwer das Gewand durchdringenden Glieder, strenge Kurven in den oft schon so frei gewölbten Falten, die prallen Köpfe, denen Haar und Bart mit streng paralleler Riefelung wie eine Helmkappe aufgesetzt sind, der zähe stockende Gang, alles das sind Züge, die wir am ehesten an einigen Figuren der Fassade in Angoulême wiedererkennen" (102). Auch die Figuren, die den Arkaden der Fassade von St. Nikolaus in Civray eingegliedert sind, könnten auf die des Tympanons der Gnadenpforte in Bamberg eingewirkt haben (103) (Taf. CVI, CXXXIX, CXLII, CXLIII).

Was diese Bamberger Werke vor allen andern, die zwischen 1230 und 40 in Deutschland entstanden sind, auszeichnet, das ist ihre stärkere Einfühlung in den Organismus und die Kompositionsweise des gotischen Stiles. Die Loslösung aus der blockhaften Gebundenheit, die freie Bewegung der Gliedmaßen ermöglicht, die Übereinstimmung im künstlerischen Ausdruck des Umrisses und des Binnenwerkes mit dem bewegten und in Einzelbewegungen zergliederten Körper, sie machen bei der Auseinandersetzung des spätromanischen Stiles mit der gotischen Form der gotischen Freiheit schon bemerkenswerte Zugeständnisse. Der Weg, der über das Fürstenportal zur Gotik der Adamspforte führte, eroberte in folgerichtiger Durchformung aller plastisch-körperhaften Ausdrucksmittel und durch persönlichste Vertiefung ekstatischen Ausdruckes alle Stufen, die die deutsche spätromanische Form in die gotische überführte.

Die Stilstufe des Fürstenportales, in der alle Formen gelöster sind, zeigt eine neue Falten-, Glieder- und Gebärdensprache. Die Falten bilden sich zu selbständigen über die Körperfläche hoch erhobenen Röhren, Stäben, Bäuschen aus. Sie legen sich übereinander, folgen sich in parallelen Zügen, durchkreuzen und verflechten sich, fluten auf und ebben ab. In leidenschaftlicher Erregung vermitteln sie alle Spannungen des Körpers, der Muskeln, der Gelenke, sind sie ein Spiegel der leid- und freuddurchwühlten Seele. In ihren Hebungen nnd Senkungen folgen sie dem leisesten Druck der Hand und schaffen tonreiche Beschattungen, die trotz der prallen und geballten taktischen Stofflichkeit den Körper mit dem zartesten Schleier optischen Scheines umhüllen.

Nur noch eine schwache Schranke trennt diese letzte Stufe des spätromanischen Stiles von der Gotik. Wo sich das plastische Fühlen in den neuen Raumweiten des geformten Organismus des gotischen Stiles auswirken konnte, gewinnt die Loslösung aus romanischer Gebundenheit die Kraft, den gotischen Körper in dem Rhythmus seiner vielschichtigen Bewegung und seines organischen Wuchses entstehen zu lassen. Das Ende des spätromanischen Stiles war gekommen.

ANMERKUNGEN

(1) Goldschmidt, Adolf: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. Bd. II. Berlin 1918. Taf. IX, XI, XIII, XV.
(2) Burg, Margret: Ottonische Plastik. Bonn u. Leipzig 1922. Taf. 56, 57, 50, 53, 54.
(3) Goldschmidt, a. a. O. Taf. IV, V, VI.
(4) Burg, a. a. O. Taf. 65, 68.
(5) Creutz, Max: Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland. Köln 1910. Taf. II.
(6) Habicht, V. C.: Die mittelalterliche Plastik Hildesheims. Straßburg 1917. S. 11—16.
(7) Dehio, G., und von Bezold, G.: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1892. Bd. I. S. 148.
(8) Goldschmidt, a. a. O. Taf. I—IV.
(9) Goldschmidt, a. a. O. S. 18, 19, Taf. XI—XIV.
(10) Goldschmidt, a. a. O. Bd. II. Taf. XV—XVIII.
(11) Jakobus de Voragine: Die Goldene Legende der Heiligen. Ausgew. von Ernst Jaffé. Berlin 1915. S. 518 ff.
(12) Lüthgen, Eugen: Die abendländische Kunst des 15. Jahrhunderts. Bonn u. Leipzig 1920.
(13) Dahmen, Walther: Gotische Glasfenster. Bonn u. Leipzig 1922. S. 2.
(14) Ebenda S. 2.
(15) Riegl, Alois: Die spätrömische Kunstindustrie. Wien 1901. S. 49.
(16) Dahmen, a. a. O. S. 5.
(17) Clemen, Paul: Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1917. S. 768 ff.
(18) Goldschmidt, a. a. O. Bd. III. S. 2.
(19) Goldschmidt, Adolf: Die Belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts in Clemen, Paul: Belgische Kunstdenkmäler. München 1923. Taf. 8, S. 54.
(20) Fastenau, Joh.: Die Romanische Steinplastik in Schwaben. Eßlingen 1907. S. 15. Kemmerich, Max: Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland. Leipzig 1909. S. 145.
(21) Fastenau, a. a. O. S. 12.
(22) Theophilos Presbyter: Schedula diversarum artium. Übersetzt von Ilg, Albert. Wien 1874. S. 286, Kap. LXXIII.
(23) Creutz, Max: Kunstgeschichte der edlen Metalle. Stuttgart 1909. S. 159.
(24) Lüthgen, Eugen: Rheinische Kunst des Mittelalters aus Kölner Privatbesitz. Bonn u. Leipzig 1922. Taf. 10.
(25) Beitz, Egid.: Rupertus von Deutz und die Skulpturen einer Siegburger Kathedrale. Zeitschr. f. christl. Kunst. Düsseldorf 1921. S. 45 ff.
(26) Creutz, Max: Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebietes in Clemen, Paul: Belgische Kunstdenkmäler, a. a. O. S. 129.
(27) Goldschmidt, a. a. O. Bd. III. Taf. 25.
(28) Goldschmidt, a. a. O. Bd. III. Taf. 25.
(29) Vergl. dazu: Eicken, Hermann: Der Baustil. Berlin 1918. S. 50.
(30) Wölfflin, Heinrich: Das Erklären von Kunstwerken. Leipzig 1921. S. 28. Vgl. auch Lüthgen, Eugen: Abendländische Kunst, a. a. O. S. 83 ff.
(31) Hamann, Richard: Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. I. Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz. Marburg a. L. 1922. S. 155.
(32) Goldschmidt, Adolf: Die Bauornamentik in Sachsen im XII. Jahrhundert. Monatsheft f. K. W. 1190. S. 299 ff.
(33) Kautzsch, Rudolf: Der Dom zu Speier. Städel-Jahrbuch. Frankfurt a. M. 1921. S. 75 ff.
(34) Hampe, Karl: Deutsche Kaisergeschichte in der Zeit der Salier und Staufer. Vierte Aufl. Leipzig 1919. S. 205.
(35) Dehio, G., und von Bezold, G., a. a. O. Bd. I. S. 477.
(36) Weinhandl, Margarete: Deutsches Nonnenleben. München 1921. S. 38.
(37) Ligtenberg, Raphael: Die romanische Steinplastik in den nördlichen Niederlanden. Bd. I: Die Reliefplastik und der Bauornamentik erster Teil. Haag 1918.
(38) Ebendort S. 69.
(39) Clemen, Paul, a. a. O. S. 725.
(40) Dehio, S.: Geschichte der deutschen Kunst, a. a. O. S. 171.
(41) Wulff, Oskar: Altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin 1913. Bd. II. S. 615.
(42) Abb. bei Clemen, P.: Belgische Baudenkmäler, a a. O. Bd. I. Taf. 9.
(43) Ebenda im Aufsatz von Goldschmidt. Bd. I. S. 56.
(44) Ligtenberg, a. a. O. S. 74 ff. Taf. II, IV, IX.
(45) Creutz, M.: Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebietes. a. a. O. S. 158.

(46) Ligtenberg, a. a. O. S. 82. Klein, Johannes: Die romanische Steinplastik des Niederrheines. Straßburg 1916.
(47) Habicht, a. a. O. S. 57.
(48) Dehio, G., und von Bezold, G., a. a. O. Bd. II. S. 4.
(49) Hampe, Karl, a. a. O. S. 219.
(50) Niese, Hist. Zeitschr. 108, 538.
(51) Abb. bei Goldschmidt in Clemen: Belgische Baudenkmäler, a. a. O. S. 55 u. Taf. 10.
(52) Clemen, Paul: Romanische Monumentalmalerei, a. a. O. S. 790.
(53) Hamann, Richard, a. a. O. S. 30 ff.
(54) Hamann, a. a. O. Abb. 63, 65, 66, 69.
(55) Martin, Camille: L'art roman en France. L'architecture et la décoration. Paris.
(56) Hamann, a. a. O. Abb. 107, 117, 118.
(57) Martin, a. a. O. III. Pl. 50, 39, 31; I. 53; II. 72.
(58) Redslob, Edwin: Das Kirchenportal. Jena o. J. Abb. 7, 8, 6, 5, 3, 9, 10.
(59) Hamann, a. a. O. S. 28. Abb. S. 29.
(60) Abb. ebenda S. 1, 6, 8, 11, 19, 20.
(61) Klein, a. a. O. S. 78 ff. Abb. Taf. XXII—XXV, XXVIII—XXX.
(62) Ebenda S. 94, 95.
(63) Abb. Photo. Stoedtner, Berlin, No. 104863, 104862.
(64) Abb. ebenda No. 104786, 130119.
(65) Abb. ebenda No. 130080, 105230, 59025.
(66) Abb. ebenda No. 104189.
(67) Abb. Vitry et Brière, a. a. O. Pl. XXI, 1.
(68) Abb. Photo. Stoedtner No. 130154.
(69) Dehio, G.: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Berlin 1912. Bd. V. S. 365.
(70) Martin, Camille: L'art roman en France. L'architecture et la décoration. Paris. II. Pl. XXXVI, LXVI.
(71) Martin, a. a. O. I. Pl. 55, 57; III. Pl. 39, 50, 62—65, 71—77.
(72) Hamann, a. a. O. S. 30.
(73) Martin, a. a. O. III. Pl. 71, 72, 73.
(74) Ebenda III. 62, 50; I. 60, 56.
(75) Ebenda III. 76, 62.
(76) Martin, a. a. O. II. 68, 22.
(77) Vitry et Brière, a. a. O. Pl. XVII.
(78) Vitry et Brière, a. a. O. Pl. 15. Martin, a. a. O. I. 53.
(79) Martin, a. a. O. III. Pl. 64.
(80) Ebenda I. 40, 42.
(81) Vitry et Brière, a. a. O. Pl. XVII.
(82) Ebenda Pl. XXXIII. Martin, a. a. O. I. Pl. 56, 40, 41.
(83) Klein, Johannes: Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Dome zu Münster. Berl. Diss. 1914. Desgl.: Romanische Steinplastik, a. a. O. S. 106.
(84) Weese, Artur: Die Bamberger Domskulpturen. 2. Aufl. Straßburg. Taf. 4, 6, 7, 8, 11.
(85) Hamann, a. a. O. S. 105.
(86) Vitry et Brière, a. a. O. Taf. IX.
(87) Martin, a. a. O. II. 68.
(88) Martin, a. a. O. III. Pl. 40.
(89) Creutz, Max, in Clemen: Belgische Kunstdenkmäler, a. a. O. S. 135.
(90) Abb. bei Clemen, a. a. O. S. 781.
(91) Braun, Jos.: Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit. Münster 1922. Bd. I. Taf. 92—96.
(92) Witte, a. a. O. S. 64.
(93) Klein, a. a. O. S. 76. Abb. Creutz, Max: Zeitschrift f. christl. Kunst. Düsseldorf 1915. S. 25.
(94) Redslob, a. a. O. Abb. 11.
(95) Photo. Staatl. Bildstelle, Berlin, No. 905, 3.
(96) Hamann, a. a. O. Abb. 100.
(97) Martin, a. a. O. III. 68, 63; I. 39; III. 20.
(98) Habicht, a. a. O. S. 50.
(99) Martin, a. a. O. I. Pl. 3 u. 4.
(100) Photo. Stoedtner, Berlin, No. 85060.
(101) Hamann, a. a. O. S. 100 ff.
(102) Ebenda S. 101.
(103) Martin, a. a. O. III. Pl. 63.

KATALOG

Aachen (Rheinprovinz), Münster. Lichterkrone, auf Geheiß Friedrichs I. von Meister Wibert 1156—84 gefertigt, vergoldetes Kupfer, getrieben. Durchm. 4,34 m. Auf den Bodenplatten der acht kleinen Türmchen szenische Darstellungen graviert, auf den der acht größeren Türmchen ungeflügelte Engel mit Schriftbändern: Seligpreisungen. In den Türmchen ursprünglich silberne Figuren. Verwandt der Art des Meisters Fridericus von St. Pantaleon in Köln. — Abschlußwand der Allerseelenkapelle zum Kreuzgang. Ornamente. Kalkstein. H. 3,66, L. 9,92 m. E. 12. Jahrh. — In der Taufkapelle des Münsters: Taufstein mit vier Köpfen und Ornament. M. 12. Jahrh. Marmor. H. 1,17 m. Sockel neu. — In der Schatzkammer: Silbervergold. Brustkreuz. H. 8,5 cm. A. 12. Jahrh. — Hifthorn aus Elfenbein. Bogenweite 5,8 cm. Orient. 11. Jahrh. Ähnlich drei Hörner in Maastricht in St. Servatius, weitere im Welfenschatz, im Berliner Museum, in Braunschweig, in der Ambroser Sammlung in Wien und im Louvre. Ornamente mit Drachen u. gazellenartigen Tieren. — Aquamanile. Bronze. H. 18,3 cm. 12. Jahrh. — Gießlöwe. Bronze. H. 21 cm. 12. Jahrh. — Jagdmesser in Lederscheide. L. 52, Br. 7,3 cm. Angelsächs. Ornamente. 10.—11. Jahrh. — Taube von einem Vortragstab, silbervergold. Hohlstab in Zepterform. L. 86 cm. A. 13. Jahrh. S. 127. — Anastasiusreliquiar. Kuppelgekrönter Zentralbau. Silbergetrieb., teilw. vergoldet. H. 39, Grundriß 19×20 cm. Griechisch. 1. H. 12. Jahrh. Ähnlich in S. Marco in Venedig. — Reliquienkasten aus Elfenbein in Kofferform. H. 35, Grundriß 31 × 32 cm. A. 13. Jahrh. — Felixschrein. Vergold. Silber, getrieb. Laubwerk. H. 23, Br. 50, T. 22,5 cm. 11. Jahrh. Ergänzungen des 14. Jahrh. — Kopfreliquiar eines bärtigen Mannes. Bronze. E. 12. Jahrh. Taf. 116. — Karlsschrein, etwa 1200—1215, vielleicht unter Mitwirkung Wiberts. S. 101. — Marienschrein, etwa 1215—37, wahrscheinl. ein Meister Johannes beteiligt. S. 104, 132. — Elfenbeintafel mit Kreuzigung, Taufe, Geburt. Um 1100. S. 12.

Affeln (Westfalen, Kr. Arnsberg), Kath. Kirche. Südportal, Tympanon. Kreuzigung zwischen Geburt und Anbetung. Ähnlich Balve. A. 13. Jahrh. — Kruzifix. Holz. H. 76, Br. 76 cm. A. 13. Jahrh.

Ahlen (Westfalen, Kr. Beckum), Bartholomäuskirche. Roman. Relief neben dem Südportal. Salvator mit Evangelistenzeichen. L. 1,10 m.

Alpirsbach (Schwarzwaldkr., O.-A. Oberndorf), Benedikt.-Klosterkirche. Westportal, Tympanonrelief: Majestas domini. Um 1098. S. 49.

Alsfeld (Oberhessen, Kreisstadt), Walpurgiskirche. Roman. Taufstein mit Reliefdarstellungen, ähnlich dem in Hopfgarten.

Alsleben (Preuß.-Sachsen, Mansf. Seekreis), Klosterkirche. Roman. Taufstein, achtseitig, mit Reliefdarstellungen.

Altdorf (U.-Elsaß, Kr. Molsheim), Benedikt.-Kirche. Roman. Reliquienherme, Holz mit Silberbeschlag.

Altena (Westfalen, Kreisstadt), Sammlung Thomée. Kruzifix. Holz. H. 100, Br. 74 cm. A. 13. Jahrh. — Christus. Bronze. H. 20 cm. 12. Jahrh.

Altenahr (R.-B. Coblenz, Kr. Ahrweiler), Kirche. Roman. Taufstein aus Basalt. Sechseckig.

Altenkirchen (Pommern, Rügen), Dorfkirche. Spätroman. Reliefdarstellung: Mann mit Schnurrbart und Horn, das Götzenbild Swantetit darstellend.

Altenplathow (Kr. Magdeburg), Pfarrkirche. Grabstein eines bärtigen Mannes. A. 12. Jahrh. S. 53.

Altenstadt (O.-Bayern, B.-A. Schongau), St. Michael. Tympanonrelief mit Kampf des Michael mit dem Drachen. E. 12. Jahrh. Roman. Taufstein mit flachen Reliefdarstellungen in Kreisen und Halbkreisen. Um 1200. S. 85.

Alt-Hadersleben (Schleswig-Holstein, Kr. Hadersleben), Dorfkirche. Taufstein mit Wildschwein, Elen, Drachen und Löwe. 12. Jahrh.

Altötting (O.-Bayern, B.-Amtsstadt), Wallfahrtskirche. Spätroman. Taufstein.

Amertal (O.-Pfalz, B.-A. Amberg), Pfarrkirche. Rom. Löwenportal.

Amrichshausen (W.-Jagstkreis, O.-A. Künzelsau), Dorfkirche. Roman. Kruzifix, Bronzeguß.

Amrum (Schleswig-Holstein, Kr. Tondern), Dorfkirche. Roman. Reliquienschrein, jetzt im Museum in Kopenhagen.

Andernach (Kr. Mayen, R.-B. Coblenz), Pfarrkirche. Südportal. Roman. Tympanon mit Lamm Gottes und zwei Engeln. Trachyt; das Relief Tuff, die Säulenschäfte Schiefermarmor. H. 6,80, Br. 5,80 m. A. 13. Jahrh. S. 110, 114. — Fragment, Relief mit Wegführung der Verdammten. H. 93, Br. 48 cm. E. 12. Jahrh. Zugehörige Stücke im Prov.-Museum in Bonn. S. 114. — Spätroman. Taufstein, sechsseitig, pokalförmiges Becken auf Säulenbasis mit Blattfries, von sechs Säulen getragen. Trachyt. H. 68, Br. 89 cm. A. 13. Jahrh. — Zwei roman. Männerfiguren im Innern des Rheintores.

Andlau (U.-Elsaß, Kr. Schlettstadt), Benedikt.-Nonnenklosterkirche. Portal der Vorhalle mit Skulpturenschmuck; Figurenfries unter dem Teilungsgesims der Fassade. Beide um 1170. Portal im Innern mit Ranken und Vögeln und zwei im Gespräch begriffenen Gestalten. Am Sturz Geschichte des ersten Menschenpaares. Tympanon: Christus stehend zwischen Petrus und Paulus. Fries an der Fassade mit phantastischen Bestien.

Aplerbeck (Westfalen, Kr. Hörde), Alte evang. Kirche. Taufstein. Vier Reliefs: Kindermord, Anbetung, Taufe, Kreuzigung. Ohne Fuß H. 68, Durchm. 89, T. 48 cm. Jetzt im Museum in Dortmund. Um 1200.

Arnstadt (Schwarzburg-Sondershausen, Kreisstadt), Liebfrauenkirche. Nördl. Seitenschiff, Tympanon des Portals mit Kreuzigung, Kaiser Otto I. und seinem Sohn Wilhelm von Mainz. 1. H. 13. Jahrh.

Asbach (R.-B. Coblenz, Kr. Neuwied), Kirche. Rom. Taufstein.

Asbeck (Westfalen, Kr. Ahaus), Kirche. Runder Taufstein. Arkaden mit reichem Rankenwerk. H. 88, Durchm. 91 cm. A. 13. Jahrh.

Asch (Württemberg, O.-A. Blaubeuren), Pfarrkirche. Roman. Taufstein.

Aschaffenburg (U.-Franken), Stiftskirche. Westwand, Portal, Tympanon: Christus zwischen Kirchenpatronen. Um 1250. — In der Sakristei: roman. Schachbrett.

Augsburg, Dom. Steinerner Bischofsstuhl im Westchor, auf zwei Löwen ruhend. 12. Jahrh. — Eherne Türflügel am südl. Seitenschiff mit Reliefdarstellungen einzelner Figuren. A. 11. Jahrh. S. 68.

St. Ulrich. Tympanon mit Fußwaschung Petri, jetzt im Nationalmuseum in München. A. 12. Jahrh. S. 48.

Bamberg (O.-Franken), Dom. Arkaturen an den Schranken des Georgenchors, enthaltend 2×6 Blenden m. Reliefdarstellungen der Propheten u. Apostel. S. 119, 120, 140. — An der Südseite St. Michael. Am Pfeiler rechts von der Chortreppe Verkündigungsrelief. 1225—35. — Petrus, Adam und Eva rechts und Kaiser Heinrich, Kunigunde und Stephan links an der Adamspforte. Von derselben Hand Maria, Elisabeth, Verkündigungsengel, Papst, hl. Dionys an den Pfeilern des Georgenchors. 1240. S. 139. — 12 Apostel auf den Schultern der Propheten am Fürstenportal des nördlichen Seitenschiffs, ebenda im Tympanon Reliefdarstellungen des Jüngsten Gerichts. S. 140. — Apostelbrustbilder im Bogenfeld des Portals rechts vom Georgenchor. — Zwei kauernde Löwen an der Ostfassade. Nach 1185. — Tumba des Bischofs Luitger, später Papst Clemens II., † 1047, im Peterschor im Stil des Meisters der Adamspforte. — In der Schatzkammer: Zwei roman. Tragaltärchen aus Email mit Elfenbeinschnitzereien, um 1200; großer Bronzeleuchter, 12. Jahrh.; Kurvatur eines Bischofsstabes mit Email, 13. Jahrh.

Balve (Westfalen, Kr. Arnsberg), Dorfkirche. Roman. Rauchfaß. Bronze. Vier Giebel u. Türme. H. 23 cm.

Zwei Portale mit Tympanen: Christus am Kreuz sowie Christus in Mandorla, zwei Engel. Hochrelief. A. 13. Jahrh. — Zwei Portale mit Tympanen in Flachrelief mit ornamentalem Schmuck. A. 13. Jahrh.

Basel, Münster. Galluspforte. A. 13. Jahrh. S. 110. — Apostelrelief. E. 12. Jahrh. S. 92. — Reliefs mit vier Szenen aus dem Leben des hl. Vinzenz. E. 12. Jahrh.

Ev. Kirche. Kreuzfuß, Bronze, mit vier sitzenden Figuren. Nach M. 12. Jahrh.

Bau (Schleswig-Holstein, Kr. Flensburg), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Beckum (Kr. Beckum), Stadtkirche. Taufstein. Salvator, Taufe. 12 Apostel. H. 98, Durchm. 98 cm. A. 13. Jahrh. Ähnlich in Elsen; Einfluß des Domes zu Münster. S. 127. — Zwei roman. Reliefdarstellungen: die drei Könige, der Weltenrichter und zwei Engel. L. 71 bzw. 74, H. 51 cm. — Schrein der hl. Prudentia. Getriebenes Silber mit Filigran, stehende Figuren. L. 98, Br. 37, H. 69 cm. 1. H. 13. Jahrh. — Kleiner spätroman. Weihwasserkessel.

Bedstedt (Schleswig-Holstein, Kr. Apenrade), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Beesenlaublingen (Preuß.-Sachsen, Saalkreis), Dorfkirche. Spätroman. Portal, im Tympanon Reliefdarstellung: Christus zwischen Petrus und Paulus. — Roman. Taufstein.

Benninghausen (Westfalen, Kr. Erwitte), Kruzifix. 13. Jahrh. Roman.-frühgot. Weiterbildung des Gerokreuzes des Kölner Domes. H. 1,75, Br. 1,39 m.

Berghausen (Westf., Kr. Meschede), Ratskirche. Rom. Gießlöwe. Bronze. A. 13. Jahrh. H. 23,5 cm. Ähnlich Köln, Kunstgewerbemuseum.

Berlin, Kaiser-Friedr.-Museum. Westempore der Klosterkirche zu Gröningen mit thron. Christus zwischen Aposteln. Niedersächsisch. Um 1160. Halbrelief. Zementartiger Stuck. H. 1,27, Br. 6,6 m. S. 65, 66ff., 80. — Altärchen mit Kreuzabnahme Christi. Rheinisch. Trier. E. 12. Jahrh. Birnbaum. H. 26,7, Br. 17,7 cm. S. 135. — Niederrhein. Engel aus der Gegend von Köln, aus einer Darstellung der Frauen am Grabe. Alte Bemalung. Pappelholz. H. 62 cm. Um 1170. Verwandt Madonna aus Kloster Hoven. S. 83. — Säugende Madonna. Mittelrheinisch. Linde. A. 13. Jahrh. H. 40,9 cm. S. 128. — Christus am Kreuz. Süddeutsch. Weidenholz. E. 12. Jahrh. H. 1,60 m. — Madonna. Süddeutsch-Regensburgisch. Linde. Um 1180. H. 83 cm. S. 83. — Palmesel. Niederbayrisch. Pappelholz. A. 13. Jahrh. H. 1,65 m. — Relief mit emporschwebendem Engel aus einer Himmelfahrt. Deutsch. E. 12. Jahrh. Kalkstein. H. 52,5, Br. 32 cm. S. 136. — Evangelistensymbole aus Walroß. 11. Jahrh. S. 50.

Schloßmuseum. Reliquienkreuz Kaiser Heinrichs II. aus dem Dom zu Basel. A. 11. Jahrh. Goldkreuz aus Enger von Rogerus von Helmershausen. Um 1100. H. 22, Br. 18,5 cm. — Buchdeckel aus Enger mit Christus in Silber getrieben. E. 12. Jahrh. Rückseite Flechtornament. H. 26, Br. 19 cm. — Roman. Leuchter. — Kreuzfuß. Um 1140. — Reliquiar, mit Silberblech bekleidet, in Kastenform mit je drei Brustbildern an der Langseite und je zweien an der Schmalseite unter Arkaden aus dem Schatz des ehem. Dionysiusstift in Enger. L. 15, H. 14, Br. 9,5 cm. E. 12. Jahrh. — Reliquiar aus Hildesheim. Um 1150. — Zwei Kruzifixe. 2. H. 12. Jahrh. — Reiterleuchter. 2. H. 12. Jahrh.

Nikolaikirche. Silberkelch. Spätroman. Stiftung der Markgrafen Otto und Johann von Brandenburg. Um 1260.

Bibra (Sachsen-Altenburg, L.-A. Roda), Dorfkirche. Roman. Rauchfaß.

Biburg (N.-Bayern, B.-A. Kelheim), Benediktinerklosterkirche. Tympanon mit Halbfigur des Salvator. — Roman. Taufstein, um 1200, mit Blätterverzierung in Rundbogenarkatur.

Biedenkopf (R.-B. Wiesbaden, Kreisstadt), Pfarrkirche. Roman. Taufstein.

Billigheim (Baden, Kr. Mosbach), Nonnenklosterkirche. Roman. Opferstock in Form einer Knotensäule.

Bischofsheim (U.-Elsaß, Kr. Molsheim), Kirche. Rom. Taufstein.

Bissingen a. N. (W.-Neckarkreis, O.-A. Ludwigsburg), Pfarrkirche. Roman. Taufstein.

Bladenhorst, Rittergut (Westfalen, Bochum-Land), Evang. Kirche. Leuchter. Bronze. Ritter zu Pferd. Roman.-gotisch. L. 17, H. 14 cm. M. 13. Jahrh.

Blankenburg (Braunschweig), Bartholomäuskirche. Vier roman. Stuckfiguren, zu zweien gepaart. 13. Jahrh.

Bochum (Westf., Kreisstadt), Propsteikirche. Schrein der hl. Felicitas u. Perpetua. Versilb. u. vergold. Kupfer. Um 1200. H. 40, L. 75, Br. 50 cm. Überarbeitet.

Peter u. Paulkirche. Roman. Taufstein. Palmettfries: Geburt, Anbetung, Kindermord, Taufe, Kreuzigung. H. 50, Durchm. 85 cm.

Bockum (Kr. Lüdinghausen), Dorfkirche. Spätroman. Taufstein. Um 1200.

Bonn (Rheinprovinz, Kreisstadt), Münster. Chorstuhlabschlüsse. 13. Jahrh. S. 115.

Provinzialmuseum. Gießlöwe. Bronze. 12. Jahrh. H. 32, L. 43 cm. — Aquamanile aus gebranntem Ton. Reiter mit Schild. A. 12. Jahrh. Ähnlicher Reiter in Gent im archäolog. Museum. — Bruchstücke aus einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes von einem Bogenfeld in Andernach. Zwei Reliefplatten von 78×80 und 90×50 cm Größe. S. 114. — Skulpturen aus Oberpleis: Kalksteinplatte mit zwei Engeln. Wulsteinrahmung. H. 46, Br. 75 cm. A. 13. Jahrh. S. 114. — Liegender Hase in den Krallen eines Adlers; Löwe, Trachyt. H. 29, Br. 45 cm. — Zwei Halbfiguren in Rundmedaillon. Wulstrahmen. H. 47, Br. 57 cm. Um 1200. S. 119. — Relief einer Verkündigung. S. 114. — Kalksteinrelief mit jagenden Hunden aus Remagen. 12. Jahrh. — Kruzifix aus Holz. Ehem. in der alten Stiftskirche in Bonn. Ähnlich dem Kruzifix des Braunschweiger Domes. 11. Jahrh. — Roman. Madonna. Holz. Rheinisch. Um 1200. — Abtstab aus der Abtei Werden. Vergold. Kupfer mit Nielloeinlage. Um 1100.

Borby (Schleswig-Holstein), Kr. Eckernförde), Dorfkirche. Roman. Taufstein aus Kalkstein.

Borghorst (Westf., Kr. Steinfurt), Dorfkirche. Frühroman. Grabstein, jetzt im Museum in Münster. H. 2,10, Br. 0,76 m. 11. Jahrh. — Taufstein mit Rankenfries; Fragment. H. 28, Durchm. 91 cm. — Reliquienkreuz mit Inschrift. H. 41, Br. 28 cm. Um 1060. — Drei roman. Leuchter mit dreiteil. Fuß mit verschlungenen Tieren. H. 13, 12, 10,5 cm.

Borken (Westfalen, Kr. Borken), Pfarrkirche. Roman. Taufstein, auf Löwen ruhend.

Brackel (Kr. Dortmund), Dorfkirche. Am südlichen Seitenportal roman. Tympanon.

Braunschweig (Hauptstadt), Dom, St. Blasius. Triumphkreuz. Kruzifixus mit langem Gewand nach Inschrift von Meister Imerward, aus dem älteren Dom, der 1030 abbrannte. A. 11. Jahrh. — Siebenarmiger Leuchter. — Grabmal Heinrichs des Löwen und Mathildes. Stein. Gegen 1260. S. 22, 36, 81 ff., 106, 138. — Marienaltar von 1185, Marmorplatte auf fünf gegossenen Bronzesäulen mit Adlerköpfen. — Löwendenkmal Heinrichs des Löwen. 1166. Bronze. S. 36, 81.

Brauweiler (Kr. Köln), Benediktinerklosterkirche. Figürl. Reliefs. E. 11. Jahrh. S. 14. — Zwei spätrom. Türfelder m. thron. Bischof, im Chor. — Marienaltar. S. 64, 71, 89, 115. — Roman. Rundgefäß aus Buchsbaum mit Aposteln. H. 20 cm. A. 13. Jahrh. — Hl. Nikolaus. E. 12. Jahrh. S. 93. — — Roman. Kapitäl nach 1200. S. 85.

Bremen (Kr. Soest), Dorfkirche. Im Tympanon Darstellung der Geburt Christi. A. 13. Jahrh.

— (freie Stadt), Dom, St. Peter. Frühroman. Taufbecken. E. 11. Jahrh. S. 15.

Brenken (Westfalen, Kr. Büren), Pfarrkirche. Frühroman. Taufstein.

Brenz (W.-Jagstkreis, O.-A. Heidenheim), St. Gallus-kirche. Roman. Taufstein. — Tympanon mit Christus, Maria u. Johannes. A. 13. Jahrh. S. 110.

Breslau, Marienkirche auf dem Sande. Bogenfeld eines Portals des roman. Baues mit Darstellung der thronenden Maria mit Kind, verehrt von der Gattin des Stifters, des Grafen Peter Wlast, und ihrem Sohne Swentislaus. Um 1200. S. 110, 128.

Vincenzkirche. Hauptportal, A. 13. Jahrh., mit Figurengruppe aus der Jugendgeschichte u. Taufe Christi. — Halbrundes Bogenfeld im Museum für Altertümer, auf der Vorderseite links der gute Schächer an der Paradiespforte, rechts Christus in der Vorhölle, auch die Rückseite ist mit Figuren versehen: Maria stirbt zwischen den Aposteln, darüber von Christus in den Himmel aufgenommen.

Breuna (R.-B. Cassel, Kr. Wolfhagen), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Briesnitz (Kgr. Sachsen, A.-H. Dresden), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Bruchhausen (Westfalen, Kr. Arnsberg). Kreuz. Holz. H. 85, Br. 78 cm. E. 12. Jahrh.

Burgisdorf (Preuß. Sachsen, Mansfelder Seekreis), Dorfkirche. An der Tür primitive roman. Plastik.

Burgkirchen am Wald (O.-Bayern, B. A. Altötting), Dorfkirche. Spätrom. Taufstein.

Buschdorf (Preuß.-Sachsen, Saalkreis), Dorfkirche. Roman. Sakramentshäuschen.

Buschhoven (Kr. Rheinbach), Pfarrkirche. Roman. Madonna. M. 12. Jahrh. S. 80.

Butzbach (O.-Hessen, Kr. Friedberg), Stadtkirche. Roman. Taufstein.

Chammünster (O.-Pfalz, B.-A. Cham), Pfarrkirche. Zwei spätroman. Taufsteine.

Chur, Dom. Apostel in der Krypta. A. 13. Jahrh. S. 114. — Domschatz. Luciusschrein von 1252. Kupfer mit getriebenen Heiligenfiguren. — Rom. Kruzifix, bez. Azzo artifex.

Clarholz (Westfalen, Kr. Wiedenbrück), ehemalige Nonnenklosterkirche. Roman. Reliquiar wie im Dom zu Münster. — Zwei Türgriffe, Löwenköpfe. A. 13. Jahrh. H. 17,5 cm.

Coblenz (Rheinprovinz), Stiftskirche St. Kastor. Altaraufsatz aus getriebenem Metall. Gegen M. 12. Jahrh. Jetzt in Paris (Cluny). S. 77, 82.

Coesfeld (Westfalen), Jakobskirche. Roman. Taufstein. Zwei Friese mit Tier- u. Pflanzenwerk auf vier Löwen. H. 84, Durchm. 90 cm. — Westportal. Ornamente, in den Zwickeln Drache und Löwe. Westfäl. Sandstein. Um 1200. H. 5, Br. 4,40 m. — Vortragekreuz, spätroman. Holz. H. 113, Br. 94 cm.

Colmar (O.-Elsaß), Museum. Roman. Skulpturen aus der Klosterkirche von Alspach b. Kaysersberg im O.-Elsaß.

Conzen (R.-B. Aachen, Kr. Montjoie), Pankratiuskapelle. Taufbecken. 11. Jahrh.

Courl (Westfalen, Dortmund-Land). Taufstein, ohne Fuß mit symbol. Darstellungen und Ornamenten in Flachrelief. Durchm. 85, H. 65 cm. M. 12. Jahrh.

Crailsheim (W.-Jagstkreis, Amtsstadt), Stadtkirche. Taufstein mit den Aposteln auf den 12 Seiten.

Darfeld (Westfalen, Kr. Coesfeld), Kathol. Kirche. Taufstein, rund mit sechsfeldriger Arkadenteilung. Blattwerk. Sechs symbol. Köpfe und Tiere. Stein. A. 13. Jahrh. H. 96, Durchm. 99 cm. — Gießlöwe. Bronze. M. 12. Jahrh. H. 22, L. 27 cm. Verwandt dem der Sammlung Schnitzler in Köln.

Darmstadt, Museum. Tragaltar. S. 50. — Elfenbein mit Kreuzigung. Um 1150. S. 52.

Dautzschen (Preuß.-Sachsen, Kr. Torgau), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Dettingen (Hohenzollern), Dorfkirche. Roman. Leuchter.

Diestedde (Westf., Kr. Beckum), Sammlung Schulze-Frielinghaus. Vortragekreuz, Kupfer vergoldet. Rückseite graviert. Vor 1200. H. 37, Br. 27 cm.

Dietkirchen (R.-B. Wiesbaden, Kr. Limburg), Stiftskirche St. Lubentius. Spätroman. Beschläge an den Nordtüren.

Döben (Kgr. Sachsen, A.-H. Grimma), Dorfkirche. Roman. Grabstein.

Dolberg (Westfalen, Kr. Beckum), Kirche. Reliquienkasten. Holz. Phantastische Tiere und Ornament. Orient. L. 33, H. 17, Br. 19 cm.

Dortmund (Westfalen), Marienkirche. Sitzende Madonna. Holz. M. 13. Jahrh. Spätroman.-gotisch. H. 91, Br. 34 cm.

Döstrup (Schleswig-Holstein, Kr. Tondern), Dorfkirche. Roman. Kruzifixus. Roman. Taufstein.

Dresden, Albertinum. Holzmadonna mit Resten von Bemalung. Um 1160.

Altertumsverein. Tympanon aus Elstertrebnitz. Brustbild Christi mit zwei stehenden Gestalten. 1. H. 12. Jahrh. L. 1,185, H. 0,60 m. — Kreuzigungsgruppe aus dem Dome zu Freiberg i. S. Christus: H. 2,06 m: Maria H. 2,12 m: Johannes H. 2,20 m. Eiche. Spuren alter Bemalung und Vergoldung. Um 1200.

Drolshagen (Westfalen, Kr. Olpe), Kirche. Taufstein, rund mit sechs Säulen. Bogenfries. Blattwerk. H. 93, Durchm. 110 cm. E. 12. Jahrh.

Düppel (Schleswig-Holstein, Kr. Sonderburg), Dorfkirche. Roman. Taufstein mit Tierdarstellungen. — Spätroman. Kruzifix aus Holz.

Düsseldorf (Rheinprov.), Lambertuskirche. Kopfreliquiar. Vergold. Kupferguß. H. 32 cm. 12. Jahrh. S. 82.

Kunstgewerbemuseum. Leuchterfuß. Bronze. M. 12. Jahrh. — Gießlöwe aus Effeln (Kr. Lippstadt). A. 13. Jahrh. H. 23, Br. 24 cm.

Echzell (O. Hessen, Kr. Büdingen), Pfarrkirche. Spätroman. Taufstein aus Basalt, ähnlich dem in Großlinden.

Effringen (W.-Schwarzwaldkreis, O.-A. Nagold), Liebfrauenkirche. Roman. Taufkufe.

Eggenbeck (Schleswig-Holstein, Kr. Flensburg), Dorfkirche. Taufstein. Um 1200. — Roman. Kruzifix.

Egisheim (O.-Elsaß, Kr. Colmar), Dorfkirche. Tympanon am Innenportal mit Reliefdarstellung: Christus als Lehrer mit Petrus u. Paulus. Um 1230. Am Sturz friesartig: Christus empfängt die klugen Jungfrauen.

Eichstädt (M.-Franken, B.-A.), Stift St. Walburga. Kastenförmiger Tragaltar. 12. Jahrh.

Eisleben (Preuß.-Sachsen, Mansfelder Seekreis), Andreaskirche. Grabstein auf beiden Seiten bearbeitet, eine Seite zeigt die eingeritzte Umrißzeichnung des Grafen Burkhard von Mansfeld, † 1229.

Altstädt. Rathaus. Gekrönter Kopf in der Nordostecke eingemauert. 13. Jahrh.

Eitorf a./Sieg (R.-B. Köln, Siegkreis), Pfarrkirche. Roman. Taufstein.

Ellenz (R.-B. Coblenz, Kr. Kochem), Kirche St. Martin. Roman. Taufstein.

Ellwangen (W.-Jagstkreis, O.-A.), Kirche. Tympanon mit Christus in Mandorla, Maria und Johannes. A. 13. Jahrh. S. 110, 130.

Elsen (Kr. Paderborn), Dorfkirche. Roman. Taufstein, rund, mit paarweis zwischen Säulen geordneten Aposteln. Taufe Christi. H. 82, Durchm. 98 cm. E. 12. Jahrh.

Elspe (Westfalen, Kr. Olpe), Kath. Kirche. Kreuz. A. 13. Jahrh. Holz. H. 123, Br. 93 cm.

Emmerich (R.-B. Düsseldorf, Kr. Rees), Münsterkirche St. Martin. Roman. Standleuchter. H. 120 cm. — Bekleideter Kruzifixus, Kopf und Füße mit vergoldetem Kupferblech bekleidet. H. 80 cm. 2. H. 11. Jahrh. — Kelch, sogen. Willibrordkelch mit Patene. Silber vergoldet. H. 14 cm. M. 13. Jahrh.

Endingen (Baden, Kr. Freiburg), Martinskirche. Roman. Tympanon mit Lamm Gottes.

Engelberg, Kloster (Schweiz). Kruzifix, getrieben, mit Bildnis des Stifters Abt Heinrich (1197—1223). Süddeutsch. H. 1 m.

Engen (Baden, Kr. Konstanz), Pfarrkirche. Im Tympanon Darstellung des Gekreuzigten. S. 131.

Enger (Kr. Herford), Nonnenstiftskirche. Roman. Portal, Tympanon mit Darstellung des Salvator zwischen Maria und Dionysius. E. 12. Jahrh. — Grabmal des Wittekind, bemalter Stuck. A. 12. Jahrh. H. 1,88, Br. 0,61 m. — Schale aus Serpentin. Rom. Fassung u. Henkel. Kupfer vergoldet. Br. 14,5 cm. Mit Kapsel aus Holz, bemalt. L. 21, Br. 16 cm.

Enkenbach (Pfalz, R.-B. Kaiserslautern), Prämonstrat.-Nonnenklosterkirche. Roman. Drachen. — Roman. Portal und Tympanon, überzogen mit Blattwerk.

Ennigerloh (Westfalen, Kr. Beckum), Kath. Kirche. Taufstein. Blattfries, vier Reliefs. A. 13. Jahrh. H. 106, Durchm. 91 cm.

Epe (Westfalen, Kr. Ahaus), Kirche. Taufstein, rund, Arkadenfries u. gedrehte Wülste. H. 97, Durchm. 88 m. E. 12. Jahrh.

Erfurt (Preuß.-Sachsen), Stiftskirche St. Marien (Dom). Lebensgroße bronzene bekleidete Leuchterfigur (Wolframleuchter). 12. Jahrh. S. 81. — An der Ostwand des nördl. Querschiffes roman. Altaraufsatz aus Stuck, an der Stirnseite Christus und der hl. Eoban und Adolar, darunter heilige Frauen mit Palmen, in der engen Nische Statue der thronenden Muttergottes. Um 1150. S. 64 ff., 80. — Dommuseum. Frühroman. Ampel. E. 11. Jahrh. — Bronzene Reliquienbüste. E. 11. Jahrh.

Erwitte (Westfalen, Kr. Lippstadt), Pfarrkirche. Relief im Nebenchor. Stein, mit Gründung der Kirche und Inschrift. H. 44, Br. 67 cm. — Reliefs auf den Ecksäulen des Triumphbogens mit Engeln auf der Jakobsleiter. Stein. M. 12. Jahrh. Südportal, Tympanon mit Michael u. Laurentius. Nordportal, Tympanon mit Christus und zwei Evangelistenzeichen. M. 12. Jahrh. S. 49.

Eschau (U.-Elsaß, Kr. Erstein), Klosterkirche. Frühroman. Skulpturen.

Eschenbach (M.-Franken, B.-A. Gunzenhausen), Deutschordenskirche. Rom. Lavabo in der Sakristei.

Essen (R.-B. Düsseldorf), Münsterkirche. Siebenarmiger Leuchter (973—1011, Mathilde).

Eßlingen (W.-Neckarkreis, Amtsstadt), Pfarrkirche. Portal, spätroman. Tympanon: Rebstock Worms-Mainz, rheinischer Einfluß.

Ettlensdries (W.-Donaukreis, O.-A. Ulm), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Eversberg (Kr. Meschede), Stadtkirche. Roman. Rauchfaß.

Externsteine b. Horn (Lippe-Detmold), Felsenkapelle. Relief neben dem Eingang, Kreuzabnahme. 1115. S. 43.

Farndau (W.-Donaukreis, O.-A. Göppingen), Kirche eines früheren Klosters. Roman. Taufstein.

Faux en Forêt (Lothringen, Kr. Bolchen), Kapelle. Im Bogenfeld des roman. Portals Skulpturen in unorganischer Anordnung, darunter zwei Köpfe.

Flensburg (Schlesw.-Holstein), Kunstgew.-Museum. Roman. Taufstein aus Quarz mit Ranken u. Köpfen am Fuß. Um 1200. Granit. Weihwasserbecken aus Sörup. M. 13. Jahrh. Figürliche Plastik: Jüngstes Gericht, Kruzifix, Maria u. Johannes, Michael mit Drachen.

Fohl (Schleswig-Holstein, Kr. Tondern), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Forchtenberg (W.-Jagstkreis, O.-A. Öhringen), Dorfkirche. Roman. Tympanon mit Christuskopf.

Frankfurt a. M., St. Leonhardt. Am größeren Portal Tympanon mit fünf Figuren, bezeichnet: Engelbertus fec. S. 131. — Am kleineren Portal ein Tympanon: Heiliger von Pilgern verehrt. S. 131.

Kunstgewerbemuseum. Henne. Bronze. Datiert 1155. H. 29, L. 24 cm. S. 81.

Städelsches Kunstinstitut. Sitzende Madonna. Süddeutsch. Holz. Reste alter Bemalung. 1. H. 13. Jahrh. H. 97 cm. S. 129.

Privatbesitz. Kruzifix aus Reichenhall. Oberbayern. A. 13. Jahrh. Linde. H. 2 m. Polychromiert. — Madonna. Aachen. M. 13. Jahrh. Eiche. Polychromiert. — Thronender Christus. Rheinisch. E. 12. Jahrh. Linde. H. 46 cm. Polychromiert. — Madonna. Westdeutsch. M. 13. Jahrh. Eiche. H. 52 cm. — Madonna. Kölnisch. M. 13. Jahrh. Eiche. H. 49 m. — Sitzender Apostel. Deutsch. M. 13. Jahrh. Linde. H. 50 cm. — Friedberger Jungfrau. Mittelrheinisch. M. 13. Jahrh. Sandstein. H. 172 cm.

Frauenberg (Kr. Enskirchen), Pfarrkirche. Annokelch mit 12 Aposteln. E. 12. Jahrh.

Freckenhorst (Kr. Warendorf), Nonnenstiftskirche. Taufstein. 1129. Sandstein. H. 1,26, Br. 1,14 m. S. 42 ff. — Tumbendeckel mit Äbtissin Geva. Sandstein. H. 1,80 m. 12. Jahrh. Taf. 47. — Frühroman. Türringe, Löwenköpfe (Bernardus me fecit). H. 13,5, Br. 12 cm.

Freiberg (Kgr. Sachsen, A.-Hauptstadt), Marienkirche (Dom). Goldene Pforte, 2. Viertel des 13. Jahrh., im Bogenfeld Anbetung der drei Könige, darüber Krönung im Himmel. Drei Archivolten mit Szenen aus dem Jüngsten Gericht. S. 139. — Aus derselben Schule zwei kleine Bogenfelder und eine Hochreliefplatte: Moses und die eherne Schlange, wahrscheinlich von einer Kanzel, jetzt im Albertmuseum. — Auf dem zerstörten Lettner stand die Kolossalgruppe der Kreuzigung aus Eichenholz, jetzt im Dresdener Altertumsverein, zwei Figuren, 2 m hoch.

Freiburg a./Unstrut (Preuß.-Sachsen, Kr. Querfurt), Stadtkirche Unserer lieben Frau. Spätrom. Tympanon: Maria zwischen zwei Engeln. A. 13. Jahrh. S. 130.

Freising (O.-Bayern), Dom. Außenseite: Barbarossa-Relief. Um 1160. Stein. S. 80. Vier Stützen der mittleren Reihe sind als Pfeiler ausgebildet mit hohem Reliefschmuck, Menschen u. phantastische Ungeheuer darstellend. A. 13. Jahrh. Grabstein des Otto Semoser. Um 1230. — Museum: Bischof und St. Zeno. Linde. E. 12. Jahrh. Bayrisch.

Freudenstadt (W.-Schwarzwaldkreis), Stadtkirche. Frühroman. Taufstein. — Roman. hölzernes Lesepult, von den vier Evangelisten getragen. S. 85. — Roman. Weihwasserbecken. S. 89.

Friesenbach (R.-B. Coblenz, Kr. Altenkirchen), Pfarrkirche. Roman. Taufstein.

Fritzlar (R.-B. Cassel, Kreisstadt), Stiftskirche St. Peter. In der Krypta überlebensgroßes Steinrelief des sitzenden hl. Petrus. E. 12. Jahrh. S. 93. — Tragaltärchen mit den Halbfiguren der Apostel aus braunem Email. Um 1200. — Roman. Reliquiar in halbkreisförmiger Scheibenform, aus Elfenbein geschnitzt. — Untersatz eines Altarkreuzes. Bronze. H. 16 cm. H. des Kreuzes 45,5 cm. Drei Drachenbestien. A. 13 Jahrh. — Pontifikalkelch. Silber vergoldet. 12 Apostel auf Kuppa; Patene graviert mit Heiland. A. 13. Jahrh. Knauf und Fuß um 1400. H. 25, Durchm. 18,5 cm. Patene: Durchm. 25 cm. — Zwei Altarleuchter. Bronze vergoldet. Um 1200. H. 57 cm. — Zwei Leuchter. Bronze. Um 1200. H. 32 cm. — Altarkreuz auf Fuß; Kreuz, Holz m. Goldblech. Um 1100. Rückseite graviert, vergold. Kupfer. E. 12. Jahrh. Fuß auf drei Drachen, graviert, mit Halbfiguren und Ornamenten. Bronzeguß. A. 13. Jahrh. Kreuz: H. 46,5, Fuß: H. 16 cm. — Reliquientafel. Um 1200. H. 47, Br. 45 cm. — Zwei Altarleuchter

auf dreiteiligem Fuß m. Drachenfiguren. Um 1200. Je 32 cm hoher Bronzeguß. — Zwei roman. Altarleuchter auf dreiteilig durchbrochenem Fuß mit Drachen, mit durchbrochenem Blattwerkknauf. Je 37 cm hoch. — Tragaltärchen. Holzkern mit Kupfer. An drei Seiten gravierte Brustbilder der Apostel. A. 13. Jahrh. H. 12, L. 27, T. 14 cm. — Vortragkreuz. Korpus m. langem Schurz. 12. Jahrh.

Gandersheim (Braunschweig), Münster, ehem. Nonnenkloster. Rom. Tympanon, Salvator und Heilige in Halbfiguren, M. 12. Jahrh., verwandt mit den älteren Äbtissinnen-Grabsteinen in Quedlinburg. — Roman. Leuchter. — Hölzerne Stifterfigur im Schrein. E. 13. Jahrh.

Gelweiler (O.-Elsaß, Kreisstadt), St. Leodegar. Am Westportal Tympanonskulpturen. Ungetüme an den Querhausgiebeln. — Hockende Figuren am Vierungsturm. 13. Jahrh.

Geisleben (Preuß.-Sachsen, Kr. Heiligenstadt), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Geisnidda (O.-Hessen, Kr. Büdingen), Pfarrkirche. Tympanon an der Nordseite mit Hochreliefdarstellung der Kreuzigungsgruppe mit dem knienden Stifter Abt von Fulda.

Gelnhausen (R.-B. Cassel, Kreisstadt), Marienkirche. Im Tympanon des Nordwestportals Christus thronend zwischen Maria und Johannes dem Evang. und zwei Halbfiguren heiliger Bischöfe. S. 130. — Im Tympanon am südlichen Querschiff Maria mit dem Kinde zwischen Katharina und Margaretha und den knienden Figuren der Magdalena und Martha. S. 130. — Im Tympanon des nördlichen Querschiffs Kreuzigung. In den Zwickeln Reliefdarstellung der Totenerweckung und der Hölle. Die Statue Christi ist jetzt in der Sakristei. — Pfalz. Im Palas sogenannter Barbarossakopf. — Tympanon mit Löwe und Lamm. — An einem Hause der Langgasse Löwe und hockende Figur. S. 132.

Gengenbach (Baden), Kloster. Sitzende Madonna mit Kind. E. 12. Jahrh.

Gernrode (Anhalt, Kr. Ballenstedt), Nonnenstiftskirche St. Cyriakus. An der Außenwand der Heilig-Grabkapelle zwei Stuckreliefs. 2. H. 12. Jahrh. S. 13, 68, 80, 89. — Roman. Taufstein aus Alsleben. — Roman. Tympanon über neuem Kirchhofportal.

Gerresheim (R.-B. u. Kr. Düsseldorf), ehemal. Nonnenstiftskirche. Hölzernes roman. Kruzifix. H. 2 m. Reliquienschrein in Kirchenform. Um 1200. (Email aus Limoges.)

Gesecke (Westfalen, Kr. Lippstadt). Reliquiar. Bergkristall. Liegend, zylindrisch. Fassung aus Kupfer, vergoldet, graviert, auf vier Füßen mit Kammbekrönung m. Ornamenten u. Heiligen. E. 12. Jahrh. L. 15, H. 16,5 cm.

Gescher (Kr. Coesfeld), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Gmünd (W.-Jagstkreis, Amtsstadt), Johanniskirche. 1210—30. Sitzende Madonna. Kreuzigungsgruppe. Ungeheuer aus Tier- und Fabelwelt. S. 130.

Gnesen (Posen), Dom. Erztür des Südportals. Sächsisch. Um 1160. 18 Flachreliefdarstellungen aus der Geschichte des hl. Adalbert. S. 80.

Gorze (Lothringen, Kr. Metz). Pfarrkirche. Spätroman. Reliefdarstellungen in den Bogenfeldern der Portale.

Goslar a. H. (Hannover, Kreisstadt), Stiftskirche St. Simeon und Juda (Dom). Säule (Hartmanus fecit). 1221. S. 92. — Statuen an der Giebelwand: Matthäus, Simeon, Judas, Kaiser Heinrich III. und Kaiser Heinrich IV. Oben Maria und Engel. — Crodoaltar. E. 11. Jahrh. S. 15. — Kaiserstuhl. A. 13. Jahrh. Steinbrüstung um den Kaiserstuhl mit Hochreliefs von Tieren, Halbfiguren u. a. Um 1200. — Roman. Stuckfiguren in Trümmern.

Benediktiner-Nonnenklosterkirche. Kanzel mit sitzenden Figuren: Christus, Maria und Apostel. Um 1230. Engel aus Stuck, über dem Zwischenpfeiler der Südseite, trägt eine Rolle mit Inschrift: „Miri facta vide laudanda viri lapiende Wilhelm." Halbfigur Christi. S. 137.

Kirche auf dem Frankenberg. Roman. Tympanon: Christus zwischen zwei Heiligen. Um 1240.

Gotha, Museum. Tympanon mit thronendem Bischof. E. 12. Jahrh. S. 128.

Gravenhorst (Westfalen, Kr. Tecklenburg), Leuchter. Bronze. Fuß auf drei Klauen. A. 13. Jahrh. H. 18 cm.

Grevensmühlen (Mecklenburg-Schwerin, L.-G. Schwerin), Pfarrkirche. Spätroman. Taufstein, ruhend auf kurzem Schaft, attische Basis mit Eckblättern.

Groß-Beuster (Kr. Osterburg), Chorherrenkirche. Spätroman. Taufstein.

Großenlinden (Hessen, Kr. Gießen), Kirche. Portal mit Bandverzierung, in Rücksprüngen mit Tier und Menschengestalten. A. 13. Jahrh.

Großkomburg (W.-Jagstkreis, O.-A. Hall), Stiftskirche St. Nikolaus. Roman. Antependium, gestiftet vom Abt Hartwig, † 1140, Darstellung Christi u. Apostel, stehend. S. 52. — Kronleuchter, Stiftung Hartwigs, Umfang 15,77 m, mit 12 Laternen und über 412 Figuren. S. 52.

Güls (R.-B. Coblenz, Kr. Coblenz), Dorfkirche. In den Bogenfeldern der Emporen Halbfiguren von Heiligen, spätroman. 2. Viertel d. 13. Jahrh.

Güsten (Kr. Jülich), Pfarrkirche. Roman. Taufstein. Blaustein. M. 13. Jahrh. — Kruzifix. Holz. L. etwa 1 m. Um 1200.

Gustorf (Kr. Grevenbroich), Pfarrkirche. Roman. Reliefdarstellungen aus der um 1130 erbauten Kapelle. Um 1180. Vier Platten. Kalkstein, polychromiert, überstrichen. L. 6,31, H. 0,90 m. S. 71.

Haddeby (Schleswig-Holstein, Kr. Schleswig), Dorfkirche. Taufe aus rotem Kalkstein.

Haffen (Kr. Rees), Pfarrkirche. Romanischer Kelch. A. 13. Jahrh.

Hagen (Westfalen), Ev. Kirche. Taufstein. Roman.-frühgotisch. Stein. Zehnteilig mit Figuren in spitzbogigen Arkaden. In den Zwickeln Köpfe. H. 85, Durchm. 99 cm. M. 13. Jahrh.

Hagenau (U.-Elsaß, Kreisstadt), St. Nikolauskirche. Spätroman. Taufstein. Tympanon im Museum, vielleicht Barbarossa. E. 12. Jahrh.

Halberstadt (R.-B. Magdeburg), Dom. Kreuzigungsgruppe über dem Lettner. Um 1220. S. 137, 138. — Taufbecken aus Marmor, Pokal auf zwei Löwen ruhend. 1195. — Roman. Armreliquiar.

Liebfrauenkirche. Chorschranken mit 12 Aposteln. E. 12. bis A. 13. Jahrh. S. 65, 71, 91. — Sitzende Madonna. Eichenholz, farbig. H. 72 cm. Um 1230—40. S. 137. — Kruzifix. S. 136, 138.

St. Martinikirche. Chorschranken. A. 13. Jahrh.

Halle a. d. S. Kirche auf dem Petersberg. Madonna. M. 12. Jahrh. S. 80.

Haltern (Westfalen, Kr. Coesfeld), Kath. Kirche. Bronzeleuchter, dreiteiliger Fuß mit Tieren. E. 12. Jahrh. H. 21 cm.

Hameln (Hannover, Kreisstadt), Münster, St. Bonifatius. Sakramentshaus, 1260—80, roman. gotische Mischformen.

Hamersleben (Kr. Aschersleben), ehem. Benediktinerkloster. Stuckdekoration der Schranken, Christus und die Apostel darstellend. A. 13. Jahrh. S. 91. — Tympanon mit zwei Löwen. 12. Jahrh. Tympanon des Südportals mit zwei Drachen. 12. Jahrh.

Hammeleef (Schleswig-Holstein, Kr. Hadersleben), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Handewitt (Schleswig-Holstein, Kr. Flensburg), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Hannover (Hannover), Kestner-Museum. Bronze-Madonna. S. 15. — Reliquienkopf. S. 85. — Rom. Vortragkreuz, Christus mit Halbfigur von Johannes u. Maria. Niederösterreichisch. — Fuß eines rom. Leuchters mit sitzender Figur. — Frührom. Kreuz aus Osterode. — Zwei sitzende Figuren von einem Reliquiar.

Harpen (Kr. Bochum), Dorfkirche. Taufstein. Ranken mit Tieren. Durchm. 87 cm. E. 12. Jahrh.

Haslach (Baden, Kr. Offenburg), Pfarrkirche. Tympanon mit Darstellung des Sündenfalls. E. 12. Jahrh.

Haueda (R.-B. Cassel, Kr. Hofgeismar), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Hauröden (Preuß.-Sachsen, Kr. Worbis), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Hausach (Baden, Kr. Offenburg), Stadtkirche. Roman. Tympanon mit Reliefdarstellung der Kreuzigung.

Heek (Westfalen, Kr. Ahaus), Kath. Kirche. Roman. Taufstein auf vier Tieren mit Flecht- und Rankenwerk. H. 95, Durchm. 96 cm. — Kruzifix. Holz, überarbeitet. E. 12. Jahrh. H. 1,43 cm.

Auf dem Kirchplatz. Spätroman. Kruzifix, gotisierend. 13. Jahrh. H. 1,66 m.

Heggen (Kr. Olpe), Kirche. Spätroman. Rauchfaß, vierteilig. Um 1200. H. 24 cm.

Heiligenfelde (Hannover, Kr. Syke), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Heiningen (Hannover, Kr. Goslar), Nonnenkloster. Zwei Statuen der Stifterinnen Hildeswind und Alburg. 13. Jahrh.

Helden (Westfalen, Kr. Olpe), Kirche. Bronzeleuchter, dreiteilig mit Blattwerk und Tieren. E. 12. Jahrh. H. 19 cm.

Hellefeld (Kr. Arnsberg), Dorfkirche. Roman. Taufbecken von Zinn, mit Arkaden u. Köpfen. H. 60, Durchm. 71 cm. M. 12. Jahrh. Roman. Rauchfaß aus Bronze. Vier Giebel mit Köpfen. E. 12. Jahrh. H. 21 cm.

Hellewadt (Schleswig-Holstein, Kr. Apenrade), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Helmstedt (Braunschweig), Pfarrkirche St. Ludgeri. Roman. Steinrelief des hl. Stephanus. — Roman. Löwenkopf.

Herford (Westfalen, Kreisstadt), Johanniskirche. Kelch. Silber vergoldet. Fuß mit vier Medaillons mit Madonna, Kreuzigung, Auferstehung, Verkündigung. A. 13. Jahrh. H. 17 cm.

Münsterkirche. Zwei Bronzeleuchter. Fuß dreiteilig auf Tierfüßen. E. 12. Jahrh. H. 22 u. 16 cm.

Herkenrath (Rheinprovinz, Kr. Mühlheim a. Rh.), Taufstein. Blaustein. Vier Eckköpfe mit Meerungetümen. A. 12. Jahrh. Durchm. 1,30 m. Ähnlich dem im Kunstgewerbemuseum in Köln.

Herrenbreitungen (R.-B. Cassel, Kr. Schmalkalden), ehem. Benediktinerklosterkirche. Weihwasserkessel mit altertüml. Ornamenten aus der Burgkapelle der ottonischen Zeit.

Herzlaken (Kr. Meppen), Dorfkirche. Rom. Taufstein.

Heselbach (W.-Schwarzwaldkreis, O.-A. Freudenstatt), Dorfkirche. Tympanon mit thronendem Christus. A. 13. Jahrh.

Hessen (Lothringen, Kr. Saarburg), Benediktiner-Nonnenklosterkirche. Tumba mit Frauenbildnis (Hochrelief), um 1200, Anklänge an den Adelog-Sarkophag der Straßburger Thomaskirche.

Hildesheim (Hannover), Dom. Taufbecken. Um 1250. S. 138. — Kleinere Lichterkrone im Chor, gest. von Azelin (1044—54). Größere Lichterkrone v. Hezilo (1054—79). Durchm. 6 m. S. 51. — Tumba des Presbyter Bruno, † 1193. S. 92. — Tumbadeckel des Bischofs Adelog, † 1190. S. 92. — Bischof Udo, † 1109. — Madonna. Holz mit Goldblech bekleidet. A. 11. Jahrh. Um 1664 überarbeitet. H. 65 cm. — Madonna. Holz mit Goldblech bekleidet. E. 12. Jahrh. Um 1664 überarbeitet. Zwei Scheibenkreuze. Bronze. A. 12. Jahrh. — Scheibenkreuz. Bronze. H. 34 cm. M. 12. Jahrh. — Provisur Pyxis aus Eschede mit roman. Kruzifix. — Kelch mit Patene, sogen. Godehardkelch. A. 13. Jahrh. — Kreuz mit durchbrochenem roman. Fuß. Bronze. Um 1150. — Sockel des Kopfreliquiars des hl. Oswald. M. 12. Jahrh. — Buchdeckel mit Christus. 2. H. 12. Jahrh. — Kopf des hl. Bernward. A. 13. Jahrh. S. 138. — Epiphaniusschrein. S. 14. — Godehardschrein. S. 47. — Godehardstab. 12. Jahrh. — Bronzeleuchter mit drei sitzenden Figuren. A. 12. Jahrh. H. 18 cm.

St. Michael. Chorschranke, um 1200, mit stehenden Relieffiguren der Madonna u. sechs Apostel. Der den Aposteln angereihte Burchard wurde 1193 kanonisiert. S. 64, 71, 90ff. — In den Zwickeln des Langhauses Engeldarstellungen. 1186. S. 89. — Stehende, ungeflügelte Engel: Seligpreisungen. Um 1182. S. 86. — Kapitäle. Nach 1182. S. 86.

St. Godehard. Tympanon des Südschiffportals: Salvator u. Godehard. S. 92. — Kapitäle. Um 1172. S. 85. — Kreuz. 12. Jahrh.

St. Magdalenenkirche. Goldenes Kreuz. 11. Jahrh. Zwei Leuchter aus der Gruft Bernwards. A. 11. Jahrh. 45 cm hoch (Silber, Kupfer und Eisen legiert). — Zwei Leuchter aus Kupfer, spätroman. H. 122 cm.

Hl. Kreuzkirche. Hezilokreuz († 1079) mit rom. Bronzefuß. — Reliquiar der hl. Katharina. A. 13. Jahrh. — Kreuz Heinrichs des Löwen. 1172 von Heinrich dem Löwen geschenkt. Gold. Christus und die vier Evangelistensymbole getrieben.

Andreas-Baumuseum. Fragmente figürlicher Plastik. Um 1200. S. 91.

Hildrizhausen (W.-Schwarzwaldkreis, O.-A. Herrenberg), Pfarrkirche. Roman. Taufstein.

Hillersleben (Kr. Neuhaldensleben), Klosterkirche. Im Giebel der Marienkapelle drei Engel, Michael und zwei andere Figuren, wohl von der ehemal. Chorschranke im Stil des Grabmals Heinrichs des Löwen.

Hiltrupp (Kr. Münster), Dorfkirche. Rom. Taufstein.

Hirsau (W.-Schwarzwaldkreis, O.-A. Calw), Benediktinerkloster. Im Turm Löwen, Hirschkühe, sitzende Männer. 1082—91. — Taufstein aus Freudenstadt. Um 1100. S. 49.

Hochelten (Kr. Rees), ehemal. Nonnenkloster. Roman. Taufstein. 13. Jahrh. — Steinfigur des Abraham als Seelensammler. A. 13. Jahrh. — Kristallreliquiar in Form eines Fisches. Orient. 11. Jahrh. Kopf und Füße aus Silber. 14. Jahrh. H. 10,5 cm.

Hohenkirchen (A. Jever), Dorfkirche. Roman. Taufstein. 13. Jahrh.

— (R.-B. Cassel, Kr. Hofgeismar), Dorfkirche. Roman. Tympanon mit Gotteslamm.

Hohenzollern, Burg. Drei Reliefdarstellungen: Michael als Drachentöter, Johannes d. Ev. und unbekannter Heiliger. 1. H. 12. Jahrh. S. 49.

Hoist (Schleswig-Holstein, Kr. Tondern), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Holtensen (Hannover, Kr. Linden), Dorfkirche. Vortragskreuz aus Bronze. 12. Jahrh.

Holtwick (Westfalen, Kr. Coesfeld), Kath. Kirche. Taufstein, rund, mit achtseitiger Arkadenstellung. Rankenfries. A. 13. Jahrh. H. 87, Durchm. 80 cm.

Holzzelle (Preuß.-Sachsen, Mansfelder Seekreis), Benediktinernonnenkloster. Roman. figurenreiches Tympanon.

Homberg (Kr. Düsseldorf), Pfarrkirche. Roman. Taufstein. 13. Jahrh.

Höningen (Pfalz, B.-A. Frankental), Klosterruine. Sturz mit Reliefdarstellung des Petrus auf dem Meere.

Hoptrup (Schleswig-Holstein, Kr. Hadersleben), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Horsbüll (Schleswig-Holstein, Kr. Tondern), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Hoven (Kr. Enskirchen), ehem. Zisterzienzer-Nonnenklosterkirche. Roman. Madonna. H. 67 cm. S. 83.

Höxter (Westfalen), Nikolaikirche. Buchdeckel eines Lektionars. Kupfer vergoldet mit Edelsteinen. Evangelistensymbole, Madonna in Kleeblattnische. M. 13. Jahrh. Gotisierend. H. 32, Br. 23 cm.

Hoyer (Schleswig-Holstein, Kr. Tondern), Dorfkirche. Roman. Kruzifix. Roman. Taufstein.

Hügum (Schleswig-Holstein, Kr. Hadersleben), Dorfkirche. Taufstein. Um 1200.

Hülsenberg (Preuß.-Sachsen, Kr. Heiligenstadt), Wallfahrtskirche. Kruzifix. 12. Jahrh.

Hürup (Schleswig-Holstein, Kr. Flensburg), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Ják (Ungarn), Abteikirche. Sitzende Figur der Nebenapsis, Giebelstatuen der Westfassade. A. 13. Jahrh.

Jägerup (Schleswig-Holstein, Kr. Haderleben), Dorfkirche. Roman. Kreuzigungsgruppe.

Jerichow (Preuß.-Sachsen), Stadtkirche. Spätroman. Taufstein. — Osterleuchter. Um 1250.

Jerpstedt (Schleswig-Holstein, Kr. Tondern), Dorfkirche. Kruzifix mit ungesenktem, gekröntem Haupt. Wohl 13. Jahrh. — Roman. Taufstein.

Ilsenburg (Kr. Wernigerode), ehemal. Benediktinerklosterkirche. Im Tympanon Halbfigur des Salvator.

Immekeppel (Rheinprovinz), Kath. Kirche. Vortragskreuz. Bronze. 2. H. 12. Jahrh. H. 40 cm.

Isen (O.-Bayern, B.-A. Wasserburg), Kollegiatstiftskirche St. Zeno. Im Tympanon: Christus auf Esel mit Löwenklauen.

Kaiserswerth (Rheinprovinz, Kr. Düsseldorf), Pfarrkirche. Suitbertusschrein. Kastenförmig, mit Satteldach, mit vergold. Kupferblech bekleidet, ähnlich dem Siegburger Annoschrein und dem Kölner Albinusschrein. In Silber getriebene thronende Apostel unter Kleeblattarkaden. Stirnseite: Hl. Suitbert, König Pipin, Königin Plektrudis; an der anderen Schmalseite: unten Madonna und die beiden Marien, oben Gottvater und zwei Engel. Vollendet 1264. L. 160, Br. 45, H. 76 cm.

Kappenberg (Kr. Lüdinghausen), ehem. Prämonstrat.-Nonnenklosterkirche. Triumphkreuz. 13. Jahrh. — Kopfreliquiar. 12. Jahrh. S. 82.

Karden (R.-B. Coblenz, Kr. Kochem), Stiftskirche St. Kastor. Roman. Vortragskreuz.

Karlsruhe (Baden), Landesmuseum. Roman. Türsturz aus Kloster Schuttern, Löwe und Lamm. — Roman. Taufbecken aus Kloster Rheinau. — Tympanon aus Petershausen mit Christi Himmelfahrt. A. 13. Jahrh. — Ornamentale roman. Fensterumrahmung von der Schweinburg.

Kasbach (Kinzigtal), Pfarrkirche. Roman. Tympanon mit Adam, Eva, Lebensbaum und Christus.

Kaunitz (Westfalen, Kr. Wiedenbrück), Schloß Holte. Kruzifix. Bronze. Um 1180. H. 20,5, Br. 19 cm.

Kaysersberg (O.-Elsaß, Kr. Rappoltsweiler), Pfarrkirche. Spätroman. Portal, im Tympanon Marienkrönung.

Kemnade (Kr. Holzminden), Nonnenkloster. Roman. Kruzifix.

Kempen (Düsseldorf), Pfarrkirche. Taufstein. 13. Jahrh.

Kesseling (R.-B. Coblenz, Kr. Adenau), Kirche. Roman. Taufstein.

Kiel (Schleswig-Holstein), Taulow-Museum. Kreuzigungsgruppe aus Kosel. M. 13. Jahrh. — Ante-

pendium aus Eckwatt. Nordisch (der segnende Christus und die Apostel verloren). Verwandt dem Antependium aus Quern. — Erzengel Michael. Holz. Um 1200.

Kirchderne (Kr. Dortmund), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Kirchhaslach (B.-Schwaben, B.-A. Illertissen), Wallfahrtskirche. Spätroman. Holzschnitzwerk: thronende Madonna mit Kind. 54 cm hoch.

Kirchheimbolanden (Pfalz, Amtsstadt), St. Peter. Rom. Skulpturen.

Kirchlinde (Westfalen, Kr. Arnsberg), Kapelle. Rom. Tympanon mit Kreuz und zwei Löwen. L. 104, H. 57 cm.

Kirchtimke (Hannover, Kr. Zeven), Dorfkirche. Rom. Taufstein, ähnlich wie der im Dom zu Verden.

Kissing (O.-Bayern, B.-A. Friedberg), Dorfkirche. Roman. Taufstein. E. 12. Jahrh.

Klansbüll (Schleswig-Holstein, Kr. Tondern), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Kleinbremen (Westfalen, Kr. Minden), Ev. Kirche. Roman. Tympanon mit Hand Gottes. L. 125, H. 67 cm. — Tympanon mit Löwe. L. 162, H. 81 cm. E. 12. Jahrh.

Kloster-Gröningen (Kr. Aschersleben), ehem. Benediktinerklosterkirche. Chorschranken (Berlin).

Knechtsteden (Kr. Neuß), ehem. Prämonstrat.-Kloster. Roman. Taufstein.

Kobbenrode (Westfalen, Kr. Meschede), Kath. Kirche. Zwei roman. Bronzeleuchter, dreiteilig auf Tierfüßen, durchbrochen mit Tieren. Verwandt den Leuchtern der Sammlung Seligmann in Köln. H. 13 cm.

Köln a. Rh. (Rheinprovinz), Dom. Spätroman. Kruzifix aus dem alten Dom. S. 93. — Dreikönigenschrein. E. 12. Jahrh. S. 75, 77 ff., 87. — Chorbischofstab. Silber. Nach niellierter Inschrift vom Jahre 1178. Auf der Gabelung Dreikönigsgruppe aus Silber (Erzbischof von Gennep, 1349—62). — Reliquiar der Kreuzpartikel in Form eines Triptychons auf Fuß. Auf den Flügeln silbergetrieb. Figuren. Fassung u. Fuß A. 13. Jahrh. H. 41 cm.

St. Andreas. Portal zur Sakristei mit liegenden Löwen, wie in St. Georg. Um 1225.

St. Aposteln. Heribertkelch. Silber getrieben, vergoldet. Mit vier gravierten Engeln und vier getriebenen Medaillons sowie den 12 Aposteln. A. 13. Jahrh. H. 21 cm. Stiftssiegel in Messing. A. 13. Jahrh.

St. Cäcilien. Roman. Tympanon vom Portal der Nordseite. Um 1180. S. 26 ff., 71.

St. Georg. Roman. Taufstein. — Kruzifix. Um 1200. S. 93. — Südportal mit zwei liegenden Löwen. A. 13. Jahrh.

St. Gereon. Zwei Armreliquiare. A. 13. Jahrh. Je 54 cm hoch. — Zwei liegende Löwen in der Vorhalle, wohl 2. H. 11. Jahrh.

St. Jacob. Kruzifix. S. 93.

St. Kunibert. Zwei Armreliquiare. Holz mit vergoldetem Kupfer. Hände fehlen. Um 1200. H. 36 bzw. 37 cm. — Brustbild des hl. Antonius. Kupfer getrieben und vergoldet. A. 13. Jahrh. H. 42 cm.

Maria im Kapitol. Türflügel. 2. H. 11. Jahrh. S. 69 ff. — Außen an der Ostapsis Madonna. Letztes Viertel des 12. Jahrh. — Stehende Madonna. A. 13. Jahrh. Triumphkreuz im German. Museum. 13. Jahrh. — Grabstein der Plektrudis. S. 51.

St. Maria Lyskirchen. Taufstein. M. 13. Jahrh.

St. Maria in der Schnurgasse. Jetzt in St. Pantaleon. Reliquienschrein des hl. Maurinus von Fridericius. 1180. Dach mit Vierpaßfeldern mit Darstellungen in Relief mit Marterszenen. In Silber getrieben. L. 132, H. 59,5, T. 42 cm. — Albinusschrein. 1186. Holz, mit vergoldetem Kupfer und Email. Dach mit quadratischen Reliefs mit Szenen aus dem Leben des hl. Albinus. In Kupfer getrieben. L. 153, H. 72, T. 51 cm. — Vortragskreuz für den Prior Albert von St. Pantaleon. 1176. Vergoldetes Kupfer mit Email. Rückseite graviert. H. 41, Br. 22 cm.

Groß-St. Martin. Taufstein. 1. H. 13. Jahrh.

Minoritenkirche. Kruzifix aus Silber u. Kupfer. 12. Jahrh.

St. Severin. Löwenkopf als Türbeschlag, Bronze. A. 13. Jahrh. Br. 29 cm.

St. Pantaleon. Ehem. Tympanon. S. 71, 88.

St. Ursula. Ursulaschrein. E. 12. Jahrh. L. 120, H. 50, T. 40 cm. Der figürliche Schmuck zerstört.

Kunstgewerbemuseum. Buchdeckel mit thronendem Christus. Holz mit getriebenem Silber umkleidet. Um 1190. Kölnisch. H. 17 cm. S. 89. —

Halbfigur eines Engels. Vollguß, Bronze. Um 1200. Kölnisch. H. 6,5 cm. — Petruskopf aus Bronze. Vergoldet. Kölnisch. A. 13. Jahrh. H. 8 cm. — Weibliche sitzende Gestalt. Vollguß, Bronze. A. 13. Jahrh. Maasschule. H. 11,2 cm. — Spitzovale Platte mit thronendem Christus. Schule des Rogerus von Helmershausen. Um 1120. H. 16,3, Br. 14 cm. S. 46ff. — Gießlöwe mit Frauenkopf. Bronze. A. 13. Jahrh. L. 19, H. 25,5 cm. S. 85. — Kruzifix aus Bruchhausen im Westerwald. Bronze. Um 1200. H. 20 cm. — Kreuzfuß mit vier sitzenden Figuren. Auf vier Füßen. Sachsen. Um 1150. Br. 19,8, H. 16 cm. — Holzkasten mit Ornamenten. Rheinisch. E. 12. Jahrh. L. 46,6, H. 12,7 cm. — Bischofkopf aus Holz. E. 12. Jahrh. S. 89. — Maria, von einer Kreuzgruppe mit zugehörigem Johannes aus Kloster Sonnenburg in Tirol. Um 1200. S. 93. — Thronender Bischof sowie thronende Heilige aus Rhens a. Rh. 13. Jahrh. H. 51 bzw. 49 cm. S. 93. — Löwe mit Vogel mit Menschenkopf. Stein. Rheinisch. 12. Jahrh. H. 78 cm. — Weihwasserbecken mit hockender menschlicher Gestalt. Niederrheinisch. Um 1200. H. 42, Br. 36, T. 41 cm. — Reliefplatte mit Marientod. Jurakalk. Kölnisch. Um 1175. H. 39, Br. 74 cm. Der obere Teil der Platte zerstört. — Reliefplatte mit menschlicher Gestalt. Stein. Kölnisch. A. 13. Jahrh. H. 61 cm. Kopf fehlt. — Reliefplatte mit David. Jurakalk. Gefunden in der Litsch. Kölnisch. A. 13. Jahrh. H. 84, Br. 46 cm. — Zwei Taufbecken mit vier Köpfen und Tieren. Stein. Durchm. 85 cm. — Kopf von einem niederrheinischen Taufbecken. Basalt. A. 12. Jahrh. H. 11 cm. — Drei Elfenbeintafeln mit Szenen aus dem Leben Christi. S. 24, 65. — Petruskopf aus Stein. A. 13. Jahrh. S. 89. — Bogenschießender Kentaur. Stein. A. 12. Jahrh. Rheinisch. — Tympanon aus St. Pantaleon. S. 72, 88.

Schnütgen-Museum. Holzmadonna. S. 15. — Steinkathedra. S. 51. — Bronze-Johannes. S. 53. — Johannes Evang. Vergoldete Bronze, gegossen. Westfalen. A. 11. Jahrh. H. 10 cm. — Kruzifix aus Bronze des 11. und 12. Jahrh. — Kruzifix. Nußbaumholz. Vollrund, polychromiert, später überarbeitet. Westfalen. 1. H. 13. Jahrh. H. 150, Br. 80 cm. — Kruzifix. Nußbaum. Polychromiert. Köln. A. 12. Jahrh. H. 1,37, Br. 1,37 m. — Kruzifix. Nußbaum, vollrund. Rheinisch. M. 13. Jahrh. H. 80, Br. 80 cm. — Thronende Madonna mit Kind. Nußbaum. Reste von Farbe. Westfalen. E. 12. Jahrh. H. 53 cm. — Thronende Madonna. Nußbaum, vollrund; Reste von Farbe. Westfalen. A. 12. Jahrh. H. 69 cm. — Thronende Madonna. Nußbaum. Polychromiert. Köln. E. 12. Jahrh. H. 58, Br. 27 cm. S. 127. — Thronende Madonna. Esche. Ursprünglich glanzvergoldet. Aachen-Maasschule. A. 13. Jahrh. H. 1 m. S. 127. — Armreliquiar. Eichenholz. In der Handfläche Bergkristall. Westfalen. Um 1100. H. 62 cm. — Armreliquiar. Nußbaum. Polychromiert. Rheinisch. 13. Jahrh. H. 67 cm. — Tragaltar. Holz mit getriebenem und vergoldetem Silber umkleidet. Auf der Unterseite getriebene Heiligenfigur (Bartholomäus?). Westfal. 11. Jahrh. Br. 18,5, H. 7,3, T. 11 cm. — Rauchfaß. Bronze, eiförmig. Aus der Gegend von M.-Gladbach. 10. Jahrh. H. 10,2 cm. — Rauchfaß. Bronze, eiförmig. 11. Jahrh. H. 15,5 cm. — Drei roman. Rauchfässer. Bronze. 12. Jahrh. H. 15 bzw. 14 bzw. 13,5 cm. — Spätroman. Rauchfässer aus Bronze. — — Reliquiar. Holz mit vergoldeten Kupferplatten umkleidet. S. 136. — Reliquienkasten. Holz mit kupfervergoldeten Platten mit getriebenen Reliefs von Christus, Madonna und Aposteln. Rheinisch. A. 13. Jahrh. H. 16, Br. 9,5, T. 9,5 cm.

Sammlung Clemens im Kunstgewerbemuseum. Kruzifix aus Bronze, vergoldet. Korpus: H. 17, Br. 17 cm. S. 83. — Thronender Bischof. Linde, mit alter Bemalung. Süddeutsch. A. 13. Jahrh. H. 37 cm. — Gießlöwe. Bronze. Süddeutsch. 2. H. 12. Jahrh. L. 22, H. 20 cm. — Gießlöwe. Bronze. Niedersächsisch. M. 13. Jahrh. L. 18, H. 20.

Diözesan-Museum. Kopfreliquiar eines bärtigen Mannes. 11. Jahrh. — Kruzifix mit bekleidetem Christus. Aus Erp stammend. Holz. Polychromiert. E. 12. Jahrh.

Sammlung Lüthgen. Kruzifix. Eichenholz, alte Fassung. Rheinisch. Um 1060. Aus Commern stammend H. 106 cm.

Sammlung Fr. Jos. Marx. Thronende Madonna. Weide, alte Fassung. Rheinisch. 12. Jahrh. H. 55, T. 14 cm. — Thronender Johannes. Akazienholz, alte Fassung. Oberrheinisch. A. 13. Jahrh. H. 117, T. 17 cm. — Thronende Madonna.

Eichenholz, alte Fassung. Köln. Um 1230. H. 52, T. 27 cm.

Sammlung Ernst Michels. Kruzifix. Bronze, vergoldet. Trier. E. 12. Jahrh. H. 15,5 cm.

Sammlung Dr. Richard von Schnitzler. Vortragskreuz. Bronze. Maasschule. Um 1200. Höhe des Kreuzes 41 cm. — Tragaltar. Holz mit getriebenen, kupfervergoldeten Platten umkleidet. Rheinisch. 1. H. 12. Jahrh. L. 16, Br. 9,5, H. 5,7 cm. — Gießlöwe. Bronze. Rheinisch. Um 1150.

Sammlung Dr. Leopold Seligmann. Kreuzfuß. Bronze, auf drei Klauen. Um 1100. H. 11,3, Br. 14 cm. — Löwe aus Bronze. E. 11. Jahrh. H. 16,5, L. 16,5, T. 7 cm. — Gießlöwe. Bronze. Deutsch. E. 12. Jahrh. — Reliquienkasten. Bronzeguß. Deutsch. Um 1120. L. 18, Br. 11,5, T. 10,5 cm. — Kruzifix. Bronze. Rheinisch. 2. H. 12. Jahrh. H. 16,5 cm. — Thronende Madonna. Weide, alte Fassung. Köln. A. 13. Jahrh. H. 65, T. 17 cm. — Leuchter. Bronze. Löwe mit Reiter und Lichthalter. E. 12. Jahrh. H. 26, L. 14, T. 7 cm. — Thronende Madonna. Linde, alte Vergoldung. Mittelrhein. 1. H. 13. Jahrh. H. 72, T. 29 cm.

Königsfeld (R.-B. Coblenz, Kr. Ahrweiler), Pfarrkirche. Spätroman. Taufstein.

Königslutter (Braunschweig, Kr. Helmstedt), Benediktinerklosterkirche. Skulpturen in der Hauptapsis. Säulentragende Löwen am Nordportal. 1170. S. 85. — Roman. Osterleuchter aus Stein.

Konstanz (Baden), Rosengartenmuseum. Roman. sitz. Christus und Apostel von der Siechenkapelle zu Kreuzlingen (Schwaben).

Kopenhagen (Dänemark). Nationalmuseum. Rom. Antependium und Retabel aus Lisbjerg; Antependium aus Tvenstrup; aus Odder; aus Oelst.

Korup (Westfalen, Kr. Coesfeld), Katholische Kirche. Triumphkreuz. Holz. A. 13. Jahrh. H. 1,85, Br. 1,76 m.

Laaber (O.-Pfalz, B.-A. Parsberg), Pfarrkirche. Spätroman. Taufstein.

Laach (R.-B. Coblenz, Kr. Mayen), Benediktinerabtei. Paradies mit Schmuck. 13. Jahrh. S. 115.

Laer (Westfalen, Kr. Steinfurt), Dorfkirche. Steinerne Kolossalfigur des Bartholomäus. 13. Jahrh. Verwandt den Aposteln in der Vierung des Domes zu Münster.

Landshut (N.-Bayern), Burg Trausnitz, Kapelle. Roman. Plastik an der Brüstung des Chors: sitzende Figuren der Apostel, Christi, Mariä aus Stuck. — Von der Decke herabhängend Kruzifix mit Maria und Johannes.

Langenhorst (Westfalen, Kr. Steinfurt), Nonnenkloster. Roman. Taufstein.

Larrelt (R.-B. Aurich, Kr. Emden), Kirche. Roman. Tympanon mit den drei Figuren des Weltgerichts.

Lastrup (Oldenburg, A. Cloppenburg), Kirche. Roman. Taufstein.

Lathen (R.-B. Osnabrück, Kr. Aschendorf), Kirche. Roman. Taufstein.

Laufen (O.-Bayern), Pfarr- und Stiftskirche. Zwei rom. Portallöwen aus Marmor, jetzt im Dechanthof.

Lautenbach (O.-Elsaß, Kr. Gebweiler), Pfarrkirche. Am Sturz Reliefdarstellung von phantastischen Tieren, in der Mitte Simson mit dem Löwen. A. 13. Jahrh.

Legden (Westfalen, Kr. Ahaus), Pfarrkirche. Silberne Reliquienstatue der hl. Brigitte.

Lemgo (Lippe-Detmold), St. Nikolaikirche. Roman. Tympanon: Christus stehend zwischen Maria und Johannes.

Lemoncourt (Lothringen, Kr. Château-Salins), Kirche. Tympanonrelief: Marienkrönung im Stile des Straßburger Ecclesiameisters.

Leoprechting (O.-Bayern, B.-A. Mühldorf), St. Leonhardskirche. Holzkruzifix. 1. H. 13. Jahrh.

Lethmate (Westfalen, Kr. Iserlohn). Vortragskreuz. Holz. Christus bekleidet. E. 12. Jahrh. H. 1,11, Br. 1,08 m.

Lette (Westfalen, Kr. Coesfeld), Katholische Kirche. Nordportal. Tympanon. Taufe Christi, Johannis Namensgebung und Enthauptung. A. 13. Jahrh. — (Westfalen, Kr. Wiedenbrück), Kirche. Tragaltar, Kupfer vergoldet, graviert. Zwölf Apostel. Füße neu. M. 12. Jahrh. L. 21,5, Br. 13,5 cm. — Reliquienschrein. Kupfer vergoldet und graviert. Zwölf Apostel und szenische Darstellungen. E. 12. Jahrh. H. 20,5, Br. 15 cm.

Leuscheid (Rheinprovinz, Siegkreis), Kath. Kirche. Taufstein. Trachyt. Kuppa mit Graten u. Bogenfries, Blattfries. Auf sechs Säulen. Rheinisch. A. 13. Jahrh. H. 1,10, Durchm. 1,20 cm. Ähnliche in Gummersbach und Lindlar.

Lichtenwalde (Kgr. Sachsen, A.-H. Flöha), Schloß. Roman. Tympanon: Kampf eines Löwen mit einem Drachen.

Liesborn (Westfalen, Kr. Beckum), ehem. Benediktinerklosterkirche. Roman. Madonna aus Holz, sitzend.

Limburg a./Lahn (R.-B. Wiesbaden), Stiftskirche. Grabmal des Stifters Konrad Kurzbold, † 948, roter Sandstein. M. 13. Jahrh. H. 1,25, L. 2,25, Br. 1,14 m. Bleireliquiar mit Weiheinschrift. 1235. — Kelch und Patene. 13. Jahrh. — Taufstein, der reichste des rheinischen Säulentypus. Sandstein. M. 13. Jahrh. H. 1,05, Br. 1,60 m. — Kreuzreliquiar. Orient. 10. Jahrh. H. 48, Br. 34 cm. Deckel: H. 44, Br. 27 cm. — Kapsel für den Stab des hl. Petrus. Goldblech mit getriebenen Bildnismedaillons. Trier, Egbert-Schule. 10. Jahrh. H. 1,62, Durchm. 0,06 m.

Limersheim (W.-Neckarkreis, O.-A. Maulbronn), Kirchhof. Roman. Taufstein.

Lindlar (R.-B. Köln, Kr. Wipperfürth), Pfarrkirche. Taufstein. 13. Jahrh.

Lippborg (Westfalen, Kr. Beckum), Kathol. Kirche. Zylindr. Taufstein. Blattfries. Acht Pfeiler. Taufe und Apostel. E. 12. Jahrh. H. 96 cm.

Lohmar (R.-B. Köln, Siegkreis), Pfarrkirche. Taufstein. M. 12. Jahrh.

London, Kensington-Museum. Kuppelreliquiar. Kölnisch. Um 1200. — Leuchter. Bronze, gegossen. Um 1200. — Reliquiar mit Kruzifix und vier stehenden Heiligen aus Hildesheim. M. 12. Jahrh. Kruzifix. Bronze. Deutsch. Um 1130.

Lövenich (R.-B. u. Kr. Köln), Pfarrkirche. Taufstein. 12. Jahrh.

Lünen (Westfalen, Kr. Hamm), Dorfkirche. Roman. Taufstein. Sechs Kleeblattarkaden und Reliefs. Adam und Eva, Sündenfall, Vertreibung, Kain und Abel, Abels Tod, Taufe. H. 1, Durchm. 1 m. — Madonna. Holz. M. 13. Jahrh. H. 45 cm.

Magdeburg (Preuß.-Sachsen), Dom. Erzbischof Friedrich, in Bronze ziseliert, † 1152. S. 15, 80 ff. — Erzbischof, in Bronze ziseliert. Um 1200. S. 80 ff., 83. — Drei Marmorreliefs von einem Ambo des alten Domes: Christus mit den Evangelisten, Heilige (Marienkapelle der Sepultur). Um 1140. S. 52.

Mainz (Rheinprovinz), Dom. Kapitäle S. 85. — Reste des Lettners: Reliefdarstellung des Jüngsten Gerichts. Dazu gehörend der Weltenrichter, jetzt am Südportal. Fragment des Ostlettners im Kreuzgang. M. 13. Jahrh. Gotisch. — An der Nordseite am Marktportal im Tympanon Flachrelief: Christus in der Mandelglorie. Um 1200. S. 89. — Am Portal des Paradieses im Tympanon Hochrelief des Weltenrichters. Hochrelief des Weltenrichters mit Maria und Johannes, aus demselben Kunstkreis wie das Fragment des Westlettners. Gegen M. 13. Jahrh.

Marbach (O.-Elsaß, Kr. Colmar), Augustinerstiftskirche. Zwei roman. Weihwassersteine, jetzt in der Dorfkirche zu Völklinshofen.

Marienstern, Kloster (bei Kamentz). Henkelkelch. Silber. 12. Jahrh. H. 19,5 cm.

Mark (Westfalen, Kr. Hamm), Dorfkirche. Spätrom. Taufstein.

Massenbuch (U.-Franken, B.-A. Gemünden), Pfarrkirche. Am Westeingang rom. Tympanon. 11. Jahrh.

Mauern (B.-Schwaben, B.-A. Neuburg), Pfarrkirche. An der Südwand roman. Reliefdarstellung von zwei Fabeltieren mit verschlungenen Hälsen.

Maulbronn (W.-Neckarkreis, O.-Amtsstadt), ehemal. Zisterzienserabtei. Steinerne Schranke (Lettner) aus dem alten Bau, der 1178 geweiht. Ornamente.

Meinesheim (W.-Neckarkreis, O.-A. Brackenheim), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Meinerzhagen (Westfalen, Kr. Altena), Dorfkirche. Roman. Taufbecken. Achtseitig, Fries und acht Blattkapitäle. E. 12. Jahrh. H. 69, Durchm. 98 cm.

Merseburg (Preuß.-Sachsen, Kreisstadt), Dom St. Laurentius. In der Vorhalle steinernes Taufbecken, 12. Jahrh.: die vier Paradiesflüsse, als nackte, hockende Männer dargestellt, tragen das runde, tonnenartige Gefäß; an diesem unter Bogenstellungen die Reliefdarstellungen der Propheten und Apostel. S. 43. — Grabdenkmal König Rudolfs von Schwaben, † 1080. Bronzeplatte aus der Magdeburger Gießhütte. S. 15. — Rittergrabmal. Stein. Um 1260.

Gottesackerkirche. Portaltympanon mit Rankenornament. 12. Jahrh.

Metelen (Westfalen, Kr. Steinfurt), Frauenstiftskirche. Frühroman. Taufstein. Zylindrisches Becken, auf vier Löwen ruhend. — Zwei steinerne Apostel-

figuren. Werkstatt des Domportals zu Münster. Nach M. 13. Jahrh. H. 2,12 bzw. 1,78 m. S. 121. — Reliquiar. Holz mit Silberfassung, taschenförmig. E. 11. Jahrh. H. 21, L. 22, Br. 8 cm. — Taufstein, rund, auf quadratischem Fuß, von vier Löwen getragen. Strick- u. Bandwerk. A. 13. Jahrh. H. 109, Durchm. 93 cm. — Kruzifix, Holz, mit langem Lendentuch. Um 1200. H. 1,56 m.

Mettlach (Rheinprovinz), Pfarrkirche. Kreuzreliquiar. Triptychon, Kupfer vergoldet und graviert. Die Flügel mit zwei getriebenen Figuren geziert. Rhein-Trier-Maas. Um 1220. Nachbildung des von Heinrich von Ulmar aus Konstantinopel mitgebrachten Kreuzreliquiars im Limburger Domschatz. Eine ähnliche Nachbildung in Trier in St. Mathias. H. 38, Br. 58 cm. S. 128.

Metz (Lothringen, Kr. Metz), St. Gengoulf. Roman. Madonnenrelief, jetzt im Museum. Kalkstein. Um 1200. H. 1 m.

Méy (Lothringen, Kr. Metz), Kirche. Am Sturz Flachrelief: Sirene, Löwe und Basilisk. 11. Jahrh.

Minden (Westfalen), Dom. Arkatur mit spätroman. Relieffiguren. Sandstein. M. 13. Jahrh. L. 7, H. 1,25 m. S. 139. — Im Schatz: Kruzifix. Kupfer vergoldet m. Niello. E. 11. Jahrh. H. 104, Br. 98 cm. S. 15. — Roman. Reliquienkasten der hl. Dympna mit Grubenschmelz. — Roman. Gießlöwe. L. 36, H. 32 cm. S. 85. — Reliquienschrein des Bischofs Rudolf von Schleswig-Holstein. Gold getrieben. 11. Jahrh. H. 22, L. 22, Br. 9 cm. — Sitzende Madonna mit Kind als Reliquienbehälter. Geschenk der Gräfin Ida von Blankenberg an ihren Sohn Bischof Anno von Minden (1173—85). Silber, vergoldet. H. 43, Br. 23 cm. — Armreliquiar der hl. Margarethe. 12. Jahrh. H. 14 cm. — Buchdeckel. Holz. Christus. A. 13. Jahrh. H. 31, Br. 21 cm. S. 139. — Thronende Madonna. Holz mit getriebenem Silberblech umkleidet. Um 1230. H. 44 cm. — Reliquienkasten. Holz, Goldblech, Walmdach. Kreuzigung Petri an der Langseite; Sendung des hl. Geistes auf dem Dachrelief. L. 21, H. 22,5, Br. 9 cm. — Ölgefäß. Holz mit Silber, vergoldet, sechsteilig mit Helmdach u. 12 Reliefs: Christus, Apostel, Heilige. E. 12. Jahrh. H. 24, Durchm. 9,5 cm. — Kasten. Holz mit gegossenen Zinnplatten. Tier- u. Pflanzenwerk. A. 13. Jahrh. L. 31,5, Br. 18, H. 9,5 cm. — Büste der hl. Magdalena. Holz mit Silberblech; montiert 1072. H. 22, Br. 14 cm. — Zwei Leuchter, drei Füße mit Tieren. Bronze. E. 12. Jahrh. H. 12 cm. — Zwei Leuchter auf drei Füßen mit Tieren. A. 13. Jahrh. H. 11 cm. — Aus dem Dom stammend: Predella eines Klappaltars, jetzt im Kaiser-Friedr.-Museum in Berlin, m. Marienkrönung u. Aposteln. A. 13. Jahrh. L. 278, H. 0,69 m.

Marienkirche. Südportal, Tympanon mit spätroman. Halbfigur zwischen zwei Engeln.

Martinikirche. Zwei Leuchter, dreiteilig mit Tieren. Bronze. E. 13. Jahrh. H. 12,5 bzw. 22 cm.

Simeonskirche. Roman. Tympanon: Hand Gottes zwischen zwei Sternen. 12. Jahrh.

Moosburg (O.-Bayern, B.-A. Freising), Münster St. Kastulus. Im Westportal roman. Tympanon: Christus, links Maria und Heinrich VI., rechts St. Kastulus und Adalbert mit Modell der Kirche. Um 1200. S. 110.

Moselweiß (R.-B. Coblenz, Kr. Coblenz), St. Laurentiuskirche. Roman. Taufstein mit sechs angearbeiteten Ecksäulchen.

Much (R.-B. Köln, Siegkreis), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Muffendorf (Rheinprovinz, Kr. Bonn), Pfarrkirche. Roman. Taufstein.

Mühlheim a./Donau (W.-Schwarzwaldkr., O.-A. Tuttlingen), Galluskirche. Roman. bronzenes Kruzifix.

München, Bayrisches Nationalmuseum. Vier sitzende Figuren, Sinnbilder der Elemente. Bronze, gegossen. A. 13. Jahrh. Aus dem Dom zu Bamberg stammend. — Zwei Drachenleuchter. Bronze, gegossen und ziseliert. A. 13. Jahrh. — Buchdeckel aus Weihenstephan. 13. Jahrh. — Kruzifix, Maria u. Johannes aus Georgenberg-Kaufbeuren. Um 1200. — Zwei stehende Madonnen aus Kreuzdarstellungen. E. 12. Jahrh. — Tympanon aus Niedernhall mit Darstellung des Martyriums des hl. Laurentius. A. 13. Jahrh. — Leuchter mit Ranken u. durchbrochenem Nodus. Bronze. E. 12. Jahrh. — Romanische Kruzifixe. — Tragaltar aus Wattenbach in Unterfranken, mit vergoldetem und graviertem Kupferblech umkleidet. A. 11. Jahrh. — Zwei Portallöwen, die einen Menschen bezwingen, von dem Augustiner-Chorherrenstift St. Zeno in Rei-

chenhall. 12. Jahrh. — Türsturz aus Münchsmünster a./Donau m. Christusrelief. E. 12. Jahrh. — Maria und Johannes unter dem Kreuz aus Altenstadt bei Schongau. Um 1200. — Hl. Mauritius aus Kloster Niederaltaich. Stein. M. 13. Jahrh. — Thronender Christus aus Kloster Reichenbach (O.-Pfalz). Um 1200. S. 152. — Relief mit thronendem Christus aus Würzburg. Roter Sandstein. Um 1200. — Maria, Christus, Apostel aus Wessobrunn. Marmor. M. 13. Jahrh. S. 131. — Thronender Christus aus Reichenbach. S. 129. — Roman. Sarg aus Großwallstadt (U.-Franken).

München-Gladbach (R.-B. Düsseldorf), ehem. Benediktinerklosterkirche. Taufstein. 12. Jahrh.

Mundolsheim (U.-Elsaß, Kr. Colmar), Kirchturmruine. Dreieckiger Sturz am roman. Portal mit Skulpturen, ähnlich wie in Dompeter und Bergholzzell.

Münster (Westfalen), Dom. Vom Giebel des Querschiffs Kopf des hl. Paulus und Johannes. Jetzt im Landesmuseum. Um 1235. S. 117. — 12 Apostel an der Wand zu beiden Seiten des Portals. M. 13. Jahrh. Statuenpaare an den Schmalseiten des Paradieses. Br. 15,20, H. 7,25, T. 6,30 m. S. 117 ff. — Zwei Reliefdarstellungen am Sturz. — An den Vierungspfeilern im Innern die vier Evangelisten, verwandt mit dem Weltenrichter des Westportals.

Domschatz. Vortragskreuz a. Goldblech. 13. Jahrh. H. 23 cm. — Drei Reliquienarme. Holz mit Silberblech. 12. Jahrh. H. 55,5 bzw. 55,5 u. 51,5 cm. — Reliquienkopf aus Holz mit Goldblech, Filigran und Edelsteinen. 11. Jahrh. H. 23 cm. S. 12. — Tragaltar. Holz mit Silber umkleidet. Getriebene Ornamente sowie Christus u. Evangelistensymbole. A. 13. Jahrh. Im 15. Jahrh. ergänzt. H. 19, L. 37, T. 20,5 cm. — Reliquiar aus Kokosnuß, Fassung silbergetrieben, auf dem Deckel Lamm Gottes. Kristall. Orient. 10. Jahrh. H. 27,5 cm. — Sitzende Reliquienstatuette. Holz mit Silber beschlagen. 13. Jahrh. H. 45,5 cm.

St. Mauritz. Am Ostturm Hochreliefs m. Krieger und Bischofsfigur. E. 11. Jahrh. H. 95 cm. S. 14.

Landesmuseum. Drei Reliefs mit Frau, Krieger und Krieger von der Mauritzkirche. Baumberger Sandstein. H. 95, Br. 43, T. 4,5 cm. Ein beschädigtes Relief im Depot; sechs weitere im Turm von St. Mauritz in Münster. 1063—84. S. 14. — Bartloser männlicher Kopf vom Südwestgiebel des Domes. Baumberger Sandstein. A. 13. Jahrh. H. 41, Br. 31, T. 28 cm. — Bartloser männlicher Kopf, gefunden im Kapitelsaal des Domes. Sandstein. H. 31,5, Br. 22, T. 22 cm. E. 12. Jahrh. — Fragmente vom Südwestgiebel des Domes um 1230: Löwe als Symbol Christi; Lamm Gottes; Kopf des Paulus, H. 101, T. 54, Durchm. 66 cm, S. 117; Haupt des Johannes des Täufers, H. 53, Durchm. 58 cm, S. 117; hl. Ritter (Patroklus), Baumberger Sandstein, um 1250, H. 238 cm. — Kruzifix aus Bockhorst (Kr. Halle). Um 1200. Eiche. Kreuz: H. 3,50, Br. 2,20 m. Kopfhöhe 44 cm. S. 95. — Bekleideter Christus am Kreuz. Eiche. M. 13. Jahrh. H. 1,75 m. — Thronende Madonna. Eiche. 1. H. 13. Jahrh. H. 53,5 cm. — Thronende Madonna. Eiche. 1. H. 13. Jahrh. H. 61,5 cm. Ähnliche Madonna im Münsterschatz in Essen (Ruhr). — Thronende Madonna. Eiche. 2. H. 13. Jahrh. H. 59 cm.

Diözesan-Museum. Roman. Bronzeleuchter, dreiseitig, Drachenfuß. A. 13. Jahrh. H. 40 cm. (Schaft gotisch.) — Bronzeleuchter in Drachenform mit Figur in Ranken als Kerzenträgerin. Um 1200. H. 22 cm. — Roman. Kästchen mit vergoldetem Kupferblech. Dachflächen mit getriebenen Engeln. 12. Jahrh. H. 35 cm. — Roman. Madonna. — Drei roman. Kruzifixe, bekleidet.

Murrhardt (W.-Neckarkreis, O.-A. Backnang), Walderichskapelle. Roman. Ornamente.

Naumburg (Preuß.-Sachsen, Kreisstadt), Dom. Am Hauptportal Tympanonrelief. Um 1228. S. 130. — Tympanon am Portal des südlichen Querschiffes. S. 130.

Moritzkirche. Kruzifix aus Eichenholz. 13. Jahrh. S. 138.

Neenstetten (W.-Donaukreis), Pfarrkirche. Roman. Taufstein.

Neuenbecken (Westfalen, Kr. Paderborn), Dorfkirche. Kreuzigungsgruppe im Tympanon des Südportals. E. 12. Jahrh. — Roman. Weihrauchsschiffchen.

Neufahrn (O.-Bayern, B.-A. Freising), Kirche. Auf dem Hochaltar Kümmernisbild. Holz. 12. Jahrh.

Neundorf (R.-B. Aachen, Kr. Malmedy), Pfarrkirche. Frühroman. Taufstein.

Niederbergkirchen (O.-Bayern, B.-A. Mühldorf), Dorfkirche. Roman. Tympanon mit zwei Löwen.

Niederhummel (O.-Bayern, B.-A. Freising), Dorfkirche. Am Chor Darstellungen von Wolf und Kranich. 13. Jahrh.

Niederingelheim (Rheinhessen), Evangelische Kirche. An der Apsis Löwe und Schaf. 12. Jahrh.

Niederlahnstein (R.-B. Wiesbaden), Pfarrkirche. Spätroman. Taufstein.

Niedermöllern (Preuß.-Sachsen, Kr. Naumburg), Dorfkirche. Taufstein mit roman. Kuppe.

Niedernhall (W.-Jagstkreis, O.-A. Künzelsau), St. Lorenz. Roman. Portal: Tympanon mit der Marter des hl. Laurentius, jetzt im Turm eingemauert.

Niederwenigern (Westfalen, Kr. Soest), Kirche. Taufstein. Acht Kapitäle mit Blattwerk auf acht Säulen. Um 1200. H. 97, Durchm. 105 cm.

Niederzissen (R.-B. Coblenz, Kr. Ahrweiler), Kirche. Spätroman. Taufstein.

Niederzündorf (R.-B. Köln, Kr. Mülheim), Pfarrkirche. Steinpfosten mit Reliefdarstellung einer aus einer Vase aufsteigenden Pflanze. Verwandt die merovingischen Funde der Peterskirche in Metz.

Nishni-Nowgorod (Rußland), Sophienkirche. Eherne Türflügel, sogenannte Korssunsche Tür. Zwischen 1152—56 in der Magdeburger Gießhütte entstanden. S. 64, 67 ff.; 81.

Nordhackstedt (Schleswig-Holstein, Kr. Flensburg), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Nordkirchen (Westfalen, Kr. Ludwighausen), Kirche. Roman. Taufstein.

Nordwalde (Westfalen, Kr. Steinfurt), Dorfkirche. Steinrelief: Michael mit Drachen. M. 13. Jahrh. H. 95, Br. 51 cm.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Buchdeckel mit Relief mit Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Kupfer getrieben, versilbert und vergoldet. Niederrheinisch. Um 1200. H. 31,5. Br. 24 cm. — Frontale mit Christus und den zwölf Aposteln. Kupfer getrieben. Jütländisch. A. 13. Jahrh. Stammt aus der Nikolaikirche in Quern bei Angeln (Kr. Flensberg). H. 91, Br. 191 cm. — Hl. Bischof. Erle. Oberdeutsch. 12. Jahrh. H. 55 cm. S. 128. — Thronende Madonna. Zirbelholz. Oberdeutsch. Um 1200. H. 94 cm. S. 128. — Hl. Anna. Zirbelholz. Tirol. Um 1200. H. 60,5 cm. S. 128. — Christus am Kreuz. Weidenholz. Schwaben. Um 1200. H. 1,41 m. — Christus am Kreuz. Linde. Oberdeutsch. 1. H. 13. Jahrh. H. 1,03 m. — Thronende Madonna. Pappel. Tirol. A. 13. Jahrh. H. 75 cm. S. 128. — Maria. Linde. Oberbayern. 13. Jahrh. H. 56 cm. — Bronzekruzifixe des 12. und 13. Jahrh.

Nußdorf (O.-Bayern, B.-A. Rosenheim), St. Leonhard. Roman. Relief.

Oberbreißig (R.-B. Coblenz, Kr. Ahrweiler), Kirche St. Viktor. Roman. Taufstein.

Oberfischbach (W.-Jagstkreis, O.-A. Gaildorf), Dorfkirche. Roman. Rundbogenfries mit Tierfiguren.

Oberlahnstein (R.-B. Wiesbaden), Martinskirche. Tympanon des alten roman. Westportals, Heilige und Stifter.

Obermarsberg (Westfalen, Kr. Brilon), Nikolaikirche. Südportal. Ornament m. kleinem sitzenden Bischof. Sandstein. M. 13. Jahrh. H. 6,50, Br. 5,20 cm.

Obernkirchen bei Bückeburg (Schaumburg-Lippe), Kirche. Bekleidetes Kruzifix. Vermutlich nach 1167. Holz.

Oberntudorf (Westfalen, Kr. Büren), Kirche. Am Sturz Reliefdarstellung: Christus und die Jungfrauen.

Oberpleis (R.-B. Köln, Siegkreis), Probstei des Klosters Siegburg. Altarvorsatz: Relief mit Mutter Gottes auf dem Thron, rechts drei Engel, links drei Magier. E. 12. Jahrh. S. 72, 127. — Steinplastik im Provinzialmuseum in Bonn.

Odental (R.-B. Köln, Kr. Mülheim), Pfarrkirche. Taufstein. E. 12. Jahrh.

Oelinghausen (Westfalen, Kr. Arnsberg), Prämonstrat.-Nonnenklosterkirche. Sitzende roman. Madonna.

Oehlshausen (R.-B. Cassel, Kr. Wolfhagen), Dorfkirche. Roman. Tympanon.

Öhringen (W.-Jagstkreis), Stiftskirche. Petrus und Paulus, stehend. Holz, bemalt. Um 1240.

Oesede (R.-B. Osnabrück, Kr. Iburg), Nonnenklosterkirche. Am südlich. Kreuzschiff Relief des Salvator.

Oestinghausen (Westfalen, Kr. Soest), Dorfkirche. Roman. Leuchter.

Oldorf (Oldenburg, Kr. Jever), Dorfkirche. Taufstein. 13. Jahrh.

Opherdicke (Westfalen, Kr. Hörde), Ev. Kirche. Südportal mit spätroman. Tympanonrelief: Verspottung

Christi. — Hauptportaltympanon: Anbetung der Könige. E. 12. Jahrh.

Oppenheim (Rheinhessen). Katharinenkirche. Am Westportal Tympanon mit englischem Gruß. 1240.

Opperhausen (Braunschweig, Kr. Gandersheim). Rom. Kruzifix. Holz.

Ortenberg (O.-Hessen, Kr. Büdingen), Pfarrkirche. Roman. Tympanon. — Schloß. Tympanon der roman. Kapelle im Fürstenhaus eingemauert.

Osnabrück (Westfalen, Kreisstadt), Dom St. Peter und Paul. Bronzener Taufkessel. 12. Jahrh. S. 137. — Roman. Tragaltärchen mit Elfenbeinreliefs und Silberblech. L. 22, Br. 15, H. cm. — Roman. Reliquiar in Buchform. — Reliquienschrein des Crispin und Crispinian. M. 13. Jahrh. L. 49, Br. 20,5 cm. — Roman. Tragaltar mit sitzenden Aposteln in flachem Relief. Silber getrieben. — Roman. Kapitelkreuz. — Roman. Armreliquiar.

Johanniskirche. Sitzende Figur. Silber getrieben. 13. Jahrh. H. 44,5 cm.

Ostinghausen (Westfalen, Kr. Soest), Dorfkirche. Spätroman. Taufstein, mit Reliefdarstellungen der Taufe Christi u. der Apostel. A. 13. Jahrh. H. 82, Durchm. 90 cm.

Ostönnen (Westfalen, Kr. Soest). Roman. Taufstein.

Ottensen (Schleswig-Holstein, Kr. Altona), Pfarrkirche. Taufstein. 1. H. 13. Jahrh.

Otzdorf (Kgr. Sachsen, A.-H. Döbeln), Dorfkirche. Sitzende Madonna. Holz. 12. Jahrh. — Sitzende Madonna. Holz. Um 1200.

Paderborn (Westfalen), Dom. Paradiesportal. Um 1230—40. S. 116 ff. — Domschatz. Tragaltar, A. 11. Jahrh., vom Mönche Roger von Helmershausen. S. 45 ff. — Roman. Weihrauchfaß. — Türgriffe mit Löwenköpfen. — Zehn sitzende Apostel. Gegen M. 13. Jahrh. H. 70—80 cm. — Kruzifix in der Krypta. — Grabstein eines liegenden Bischofs. M. 13. Jahrh. Stein. H. 1,70. Br. 0,54 m.

Franziskanerkirche. Roman. Tragaltar aus Kloster Abdinghof, A. 11. Jahrh., von Roger von Helmershausen. Kupferplatten graviert und ausgeschnitten. Martyrium des hl. Felix und Blasius. H. 11,5, L. 51, T. 19 cm. S. 43.

Diözesan-Museum. Thronende Madonna, ehem. mit Goldblech umkleidet. Von Bischof Imed (1050—75 gestiftet. Um 1060. H. 1,12 m. S. 15.

Bußdorfkirche. Standleuchter, siebenarmig. Fuß durchbrochen, Ranken mit Tieren. Um 1200. H. 2,15 m.

Landeshospital. Anna Selbdritt. Verstümmelt. Holz. M. 13. Jahrh. Gotisierend. H. 78 cm.

Paffrath (R.-B. Köln, Kr. Mülheim), Pfarrkirche. Roman. Vortragskreuz aus Messing. Um 1200.

Pasing (N.-Bayern, B.-A. Rottenburg), Stiftskirche. Roman. Tympanonrelief am Südportal.

Passau (O.-Bayern), St. Andreas. Tympanon, 12. bis 13. Jahrh., wohl vom alten Dom.

St. Maria. Rom. Relief: Samson mit dem Löwen.

Maria Parzkapelle. Grabstein Giselas, Gemahlin Stephans I. von Ungarn, † 1095. (Tumba 15. Jahrh.)

Pegau (Kgr. Sachsen, A.-H. Borna), Laurentiuskirche. Grabmal des Grafen Wipprecht von Groitzsch. Stein, bemalt. 1240—60. S. 138.

Penig (Kgr. Sachsen, A.-H. Rochlitz), Bergkirche. Reste einer Sandsteinfigur. E. 12. Jahrh. — Sitzendes Christuskind von einer Madonna.

Petersberg b. Brannenburg (O.-Bayern, B.-A. Rosenheim), ehem. Klosterzelle um 1200. An der Basis links halber Widder, rechts halber Löwe. — An der Westfassade Flachrelief des sitzenden hl. Petrus.

— *b. Fulda* (R.-B. Cassel, Kr. Fulda), Benediktinerklosterkirche. Roman. Steinreliefs: Christus, Maria, Bonifazius, Pipin. Um 1170. S. 89.

— *b. Halle* (Preuß.-Sachsen, Saalkreis), Benediktinerklosterkirche. Madonna. M. 12. Jahrh. S. 80.

Pfaffenheim (O.-Elsaß, Kr. Gebweiler), Kirche. Rom. Weihwasserstein.

Pforta (Preuß.-Sachsen, Kr. Naumburg), Zisterzienserkloster St. Maria de Porta. Christuskopf aus Pappelholz von einem roman. Triumphkreuz.

Pforzheim (Baden, Kr. Karlsruhe), Stiftskirche St. Michael. Am Westbau Rundbogenportal m. Figurenschmuck. 12. Jahrh. (Flechtband, Drudenfuß, Tierfratzen.)

Martinskirche. Frühroman. Tympanon mit symbolischen Figuren. E. 11. Jahrh.

Plattling (N.-Bayern, B.-A. Deggendorf), St. Jakob. Roman. Taufstein.

Plettenberg (Westfalen, Kr. Altena), Kirche. Tympanonrelief, dem in Balve nahestehend. Kreuzigung. A. 13. Jahrh.

Prag, Dom. Leuchterfuß mit Gestalten, Ranken u. Tieren. 2. H. 12. Jahrh.

Quedlinburg (Preuß.-Sachsen), Stiftskirche. Drei Grabsteine von Äbtissinnen. 1. H. 12. Jahrh. S. 15, 53. Grabstein der Äbtissin Agnes, † 1203, und einer Ungenannten, dem Grabmal Heinrichs des Löwen verwandt. — Reliquienkasten Ottos I. mit Elfenbeinreliefs aus der Zeit der Äbtissin Agnes. — Tragaltar mit getriebenen Silberreliefs, vergold., um 1230, Kreuzigung auf dem Deckel, Christus zwischen den Evangelistensymbolen u. 12 Apostel an beiden Seiten. S. 137. — Zwei Buchdeckel, A. 13. Jahrh., mit Silberreliefs und byzantinischen Emails. — Äbtissinnenstab, 11. Jahrh., mit Goldblech belegt.

Rathaus. Altarleuchter mit Grubenschmelz aus Gersdorf. 2. H. 12. Jahrh.

Ehem. Kirche des Marienklosters auf dem Münzenberge. Portal mit sitzender Madonna und zwei Heiligen. E. 12. Jahrh.

Quern (Schlesw.-Holstein, Kr. Flensburg), Dorfkirche. Antependium um 1200. Christus, Evangelisten und Apostel in vergoldetem Kupfer. Jetzt im German. Museum in Nürnberg.

Ratzeburg (Schleswig-Holstein, Kr. Lauenburg), Dom. Spätroman. Kreuzigungsgruppe auf dem Triumphbalken des Mittelschiffes. Am Sockel Reliefdarstellung Maria und Kind.

Ravengiersburg (R.-B. Coblenz, Kr. Simmern), ehem. Klosterkirche. Ädikula mit thronendem bartlosen Christus. 2. H. 12. Jahrh.

Recke (Westfalen, Kr. Tecklenburg), Evang. Kirche. Runder Taufstein auf quadratischer Platte mit vier Löwen; Ranken, Seilornament, Palmettfries. A. 13. Jahrh. H. 94, Durchm. 85 cm.

Regensburg, Alte Kapelle. Roman. Taufstein. Am Portal zwei roman. Skulpturen, kniende Gestalten als Darstellung der Beichte. E. 12. Jahrh.

St. Emmeram. Am Doppelportal drei Kalksteinreliefs: Christus, St. Emmeram, St. Dionys. 1049 bis 1064. S. 15.

St. Jakob. Hauptportal mit figürlichem Bildwerk. Über dem Portal tierische und menschliche Gestalten ohne Beziehung zur Architektur. Um 1230. S. 130. — Auf dem Triumphbalken Kreuzigungsgruppe. E. 12. Jahrh. — Spätrom. Kruzifixus an der Wand des Südschiffes. 1. H. 13. Jahrh.

St. Johann. Roman. Leuchter in der Sakristei.

Niedermünster. Schwarze Muttergottes. Anfang 13. Jahrh.

Reichenau (Baden, Kr. Konstanz), Mittelzell, Münster St. Maria und Markus. Reliquienschrein des hl. Januarius.

Oberzell, Stiftskirche. Roman. Holzkruzifix. — Kruzifix. Korpus, Bronze gegossen. Süddeutsch. Vor M. 12. Jahrh. Vorstufe des verwandten, ein wenig entwickelteren Korpus des Kruzifixes der Sammlung Clemens in Köln.

Oberzell, Pfarrhaus. Frühroman. Reliquienkästchen mit Satteldach, 14:7 cm, Wand und Deckel tragen Brustbilder von Heiligen in Silber getrieben, umschlossen von Bogen in Filigranarbeit.

Reichenbach (Baden, Kr. Offenburg), Kapelle. Roman. Türsturz mit Christus, Petrus u. Engel. E. 12. Jahrh.

— (O.-Pfalz, B.-A. Sonthofen), Benediktinerkloster. Roman. Steinskulptur des thronenden Christus. Jetzt im Nationalmuseum in München. S. 131.

Reichenhall (O.-Bayern, B.-A. Berchtesgaden), St. Zeno. Liegende Löwen als Säulenträger. Im Tympanon thronende Madonna. Neben dem Portal in die Mauer eingelassen zwei Hochreliefs: Adam und Eva schämen sich vor Gott, symbolische Darstellung der Erlösung.

Klostergebäude. Zwei Reliefdarstellungen, Gestalt eines Königs mit der Inschrift Fridericus imp. (Barbarossa als Wohltäter des Stifts). Symbol der Dankbarkeit, die Fabel von Fuchs und Kranich als Antitypus der Undankbarkeit. — Roman. Tympanon von der ehem. Peterskirche, in die Wand eingemauert.

Museum des historischen Vereins. Spätroman. Einzelfiguren. Holz.

Remagen (R.-B. Coblenz, Kr. Ahrweiler), Hoftor des ehemaligen Pfarrhauses, nach 1200, reicher Reliefschmuck, Tiersymbolik mit christlicher Anknüpfung und Beziehung zur antiken und orientalischen Märchenwelt.

Rheine (Westfalen, Kr. Steinfurt), Stadtkirche. Roman. Gießlöwe.

Riesenbeck (Westfalen, Kr. Tecklenburg), Dorfkirche. Roman. Tumbendeckel. A. 12. Jahrh.

Roding (O.-Pfalz, Amtsstadt), Pfarrkirche. Roman. Taufstein. 13. Jahrh.

Rohrbach (Hessen, Kr. Büdingen), Kirche. Roman. Löwe.

Rosian (Preuß.-Sachsen, Kr. Jerichow), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Roxel (Westfalen, Kr. Münster-Land), Kirche. Taufstein mit Bischof und Evangelistenzeichen. 1. H. 12. Jahrh. H. 81, Durchm. 81 cm.

Rufach (O.-Elsaß, Kr. Gebweiler). Auf der Straße nach Pfaffenheim ein Türsturz an einem Hause, herrührend von frühroman. Kirche.

Ruppichteroth (Siegkreis), Pfarrkirche. Taufstein, Trachyt, mit sechsseitiger Kuppa. 12. Jahrh. H. 100, Br. 105 cm. Ähnlich Alt-Hohnrath. — Roman. Weihrauchfaß mit Personifikationen der Paradiesflüsse. A. 13. Jahrh. H. 25 cm.

Saerbeck (Westfalen, Kr. Münster), Dorfkirche. Spätroman. Taufstein.

Salzburg (Österreich), St. Peter. Henkelkelch. Um 1200. H. 23 cm.

Salzwedel (Preuß.-Sachsen, Kreisstadt), St. Lorenz. Spätroman. Lesepult. Holz. Marienkrönung. 1. H. 13. Jahrh.

S. Moraud (Moorsmünster, O.-Elsaß, Kr. Altkirch), Wallfahrtskirche. An der Südwand Hochrelief: Christus auf dem Faltstuhl sitzend, Petrus und Paulus stehend. Wahrscheinlich das Tympanon des alten Portals. E. 12. Jahrh.

S. Trudpert (Baden, Kr. Freiburg), Abtei. Roman. Vortragskreuz. Silber, graviert. E. 12. Jahrh. H. 68, Br. 48 cm.

S. Ulrich (Baden, Kr. Freiburg). Im Pfarrgarten roman. Taufstein aus Sandstein, flache Kufe mit Christus, Evangelistensymbolen und Aposteln (24 Einzelformen). E. 11. Jahrh.

Sayn (R.-B. und Kr. Coblenz), Kirche. Roman. Taufstein. Roman. Reliquienkasten, gestiftet 1204. — Tragaltar 13. Jahrh.

Schönhausen (Preuß.-Sachsen, Kr. Jerichow), Dorfkirche. Spätroman. Triumphkreuz.

Schöningen (Braunschweig, Kr. Helmstedt), ehem. Nonnenklosterkirche. Fragment einer sitzenden Stuckfigur. 1250.

Schwabenheim (Hessen, Kr. Bingen), Kathol. Kirche. An einem vermauerten Portal Türsturz mit Reliefdarstellung von reiherartigen Vögeln mit Fischen im Schnabel.

Schwarzach (Baden, Kr. Baden-Baden), ehem. Benediktinerkloster. An der Westfront im Portal Tympanon mit Christus auf dem Thron, neben ihm Petrus und Paulus.

Schwärzloch (W.-Schwarzwaldkr., O.-A. Führingen), Kirche. An der Tür langgeflügelter Engel. A. 13. Jahrh.

Schwarzrheindorf (Rheinprovinz, Kr. Bonn), Pfarrkirche. Roman. Taufstein.

Schwerte (Westfalen, Kr. Hörde), Evangelische Kirche. Roman. Taufstein.

Seck (R.-B. Wiesbaden, O.-Westerwaldkreis), Pfarrkirche. Roman. Taufstein.

Seligental (R.-B. Köln, Siegkreis). Im Pfarrgarten roman. Taufstein.

Siegburg (R.-B. Köln, Kreisstadt), Pfarrkirche. Taufstein. 12.—13. Jahrh. — Reliquienschrein des hl. Anno, begonnen 1183, hölzerner Kasten mit Satteldach. Kupfer vergoldet. L. 157, H. 78, Br. 46 cm. S. 88. — Schrein des hl. Mauritius. Um 1200. L. 148, H. 74, Br. 51 cm. — Schrein des hl. Benignus. Silber- u. Kupferemails. Um 1200. L. 102, H. 61, Br. 40 cm. — Schrein des hl. Honoratus. A. 13. Jahrh. In der Arkatur fünf sitzende Apostel. Kupfer vergoldet. Figuren aus Silber. Auf dem Dach vier Reliefs. L. 61, H. 55, T. 31 cm. — Reliquienkasten des hl. Andreas. Getriebene Ornamente. Christus und sitzende Apostel. Maria mit Heiligen und Szenen aus dem Leben Christi. 12. Jahrh. H. 10, L. 25,5, T. 15,5 cm. — Quadratischer Schrein mit pyramidenförmigem Dach. Kupfer vergoldet, durchbrochen. Zwei Reihen sitzende, getriebene Silberfiguren der Apostel. 12. Jahrh. Dazu Reste des 17. u. 18. Jahrhunderts. H. 41, Br. 28, T. 21 cm. — Tragaltar des Gregorius. Holz mit getriebenem Ornament und Email. E. 12. Jahrh. H. 17,5, L. 37, T. 25 cm. — Tragaltar des Mauritius. Holz mit getriebenem Ornament u. Email. E. 12. Jahrh. H. 16, L. 23, T. 22 cm. — Bischofsstab des hl. Anno. Krümme aus Elfenbein und Gold. Drachenkopf und Vogel. E. 11. Jahrh. H. 20 cm. — Kamm des hl. Anno. Elfenbein. 11. Jahrh. Br. 12 cm.

Sieglar (Rheinprovinz, Siegkreis), Kirche. Taufstein. Trachyt. Halbkugelbecken mit Rundbogenfries und Blattwerk auf Säulen. A. 13. Jahrh. Ähnliche Steine in Blankenberg, Lenscheid und Geistingen.

Sießen (W.-Donaukreis, O.-A. Saulgau), Dominikanerfrauenkloster. Roman. Kruzifix.

Sigmaringen (Hohenzollern), Museum. Kleiner Weihwasserkessel aus Bronze mit sitzenden u. stehenden Heiligen. Angeblich Geschenk Heinrichs des Lahmen von Reichenau († 1054). Nachbildung in Mittelzell, Reichenau.

Sigolsheim (O.-Elsaß, Kr. Colmar), Kirche St. Peter u. Paul. Einflüsse des Baseler Münsters, der Gallus-pforte. Im Tympanon: thronender Christus zwischen Petrus, Paulus und Stifter; burgundische Erinnerungen.

Sillenstede (Oldenburg, Kr. Jever), Dorfkirche. Taufstein. 2. H. 13. Jahrh.

Sirnau b. Deysiau (W.-Neckarkreis, O.-A. Eßlingen), ehemal. Klosterkirche. Roman. Taufstein.

Soest (Westfalen), Dom St. Patroklus. Am Portal des Querschiffs Tympanon mit der Halbfigur Christi, die Hand segnend ausgestreckt. E. 12. Jahrh. Kalkstein. H. 2,25, Br. 1,12 m.

Petrikirche. Am Portal des südlichen Querschiffs Tympanonrelief: Siedung des Johannes. E. 12. Jahrh. H. 0,73. Br. 1,47 m. — Nordtympanon. Ornamente. A. 13. Jahrh. H. 1,50, Br. 2,60 m.

Maria zur Höhe. Spätrom. Taufstein. Zwischen acht Pfeilern Nischen m. Heiligen. H. 72, Durchm. 90 cm. — Kreuztafel mit hölzerner Scheibe und aufgelegtem Kreuz ohne Körper, der wahrscheinlich verlorengegangen ist. A. 13. Jahrh. H. 4, Br. 2,80 m. S. 136. — Südwestportaltympanon mit Geburt, Kreuzigung, Grablegung. Um 1260. H. 1,10, Br. 2,20 m.

Speier, Dom. Zwei liegende lombard.-roman. Löwen, jetzt im Nationalmuseum in München.

Sponheim (R.-B. Coblenz, Kr. Kreuznach), Benediktinerklosterkirche. Roman. Flachskulpturen in den Wandflächen.

Staufen (Baden, Kr. Freiburg), Pfarrkirche. Über dem Portal roman. Reliefdarstellung des Lamm Gottes.

Steinfeld (R.-B. Aachen, Kr. Schleiden), Kath. Pfarrkirche. Karolingisches Vortragskreuz. Im ehem. Klosterhof breites roman. Steinbecken mit Ornamentknäufen auf achteckigem Fuß.

Steingaden (O.-Bayern, B.-A. Schongau), Johanneskirche. Im Bogenfeld des Portals Christus, Maria und Johannes. E. 11. Jahrh.

Stendal (Preuß.-Sachsen), St. Jakob. Leuchter, Bronze, dreifüßig mit drei sitzenden Gestalten. Um 1150. H. 18 cm. S. 79.

Stetten (Pfalz, B.-A. Kirchheimbolanden), Dorfkirche. Im Tympanon Kain und Abel.

Stockum (Westfalen, Kr. Arnsberg), Kathol. Kirche. Taufstein. Unter Blattfries acht Bogen mit Reliefdarstellungen: Salvator, Pankratius, Verkündigung, Geburt, Anbetung, Taufe, Kreuzigung. A. 13. Jahrh. H. 94, Durchm. 105 cm.

Straßburg (Elsaß), St. Thomaskirche. Am nördlichen Kreuzarm außen eingemauert. Türsturz mit dem Irenapostel St. Patrick, der ein Lamm rettet. 12. Jahrh. — Sarg für die Gebeine des Bischofs Adelog. Niedriger steinerner Kasten auf Löwen, mit Belehrungsszene an der Schmalseite. 1. H. 12. Jahrh. (Vgl. Sarg des Morand zu Altkirch.)

Straubing (N.-Bayern, Amtsstadt), St. Peter. Tympanonrelief: Kampf eines Ritters mit Ungeheuer. S. 85, 110.

Stuttgart, Altertümersammlung. Tympanon mit hl. Bischof, wohl vom Hauptportal der Martinskirche in Lauffen a. Neckar stammend. Sandstein. Um 1150. H. 1,10, Br. 2 m. — Thronende Madonna aus Mariaberg (O.-A. Reutlingen). Um 1100. Lindenholz. H. 36, Br. 12 cm. — Thronende Madonna aus Oberfinningen (B.-A. Dillingen). Um 1220. Lindenholz. H. 60, Br. 31 cm. — Kruzifix aus Loch (O.-A. Welzheim). Um 1230. Lindenholz. H. 1,07 m. — Hl. Johannes Ev. von einer Kreuzigung aus Ebratshofen (B.-A. Lindau). M. 13. Jahrh. Lindenholz. H. 1,36 m. — Türklopfer, Löwenkopf, aus Denkendorf (O.-A. Eßlingen). Um 1200. Bronze. Durchm. 19 cm. — Leuchter in Form eines Greifen. Um 1200. Bronze. H. 18, Br. 20 cm. Verwandt dem des Münchener Nationalmuseums, Katal. V, No. 252. — Kruzifix eines Vortragskreuzes. Um 1100. Bronze. H. 19, Br. 19 cm. — Kruzifix aus Maulbronn. Um 1150. Bronze. H. 18, Br. 18 cm. — Kruzifix ohne Krone. Um 1100. Bronze. H. 16, Br. 17 cm.

Süpplinburg (Oldenburg, Kr. Helmstedt), Ordenskirche. Stuckrelief eines bartlosen Apostels. 13. Jahrh.

Thalheim (W.-Neckarkreis, O.-A. Heilbronn), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Theine (R.-B. Osnabrück, Kr. Lingen), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Till (R.-B. Düsseldorf, Kr. Kleve), Pfarrkirche. Taufstein aus Namürer Blaustein mit Köpfen, Masken. E. 13. Jahrh.

Tolbath (O.-Bayern, B.-A. Ingolstadt), Roman. Kapelle. Im Tympanon des Südportals segnender Christus mit zwei unbärtigen Männern. E. 12. Jahrh.

Trier (Rheinprovinz), Dom. Spätroman. Schranken. Kalkstein. E. 12. Jahrh. H. 1,50, Br. 4,60 m. S. 72, 88. — Im Verbindungsgang mit der Liebfrauenkirche roman. Tympanonrelief. Kalkstein. Christus, Maria u. Petrus. 12. Jahrh. H. 6,55, Br. 4,70 m. S. 88.

Domschatz. Rauchfaß des Meisters Gozbert. Bronze, vergoldet. Vier unbekleidete Figuren sowie Brustbilder und Szenen. Aus Buchholz in der Eifel stammend. — Rauchfaß. Silber. 12. Jahrh. — Maria. Silber getrieben. 13. Jahrh. H. 20 cm. — Gegenstück: Johannes. Silber getrieben. — Andreas-Triptychon. Kupfer vergoldet. Die Flügel mit je drei Szenen aus dem Leben des hl. Andreas. Ornamentbänder getrieben. 12. Jahrh. Andreas 17. Jahrh. H. 40 cm. — Reliquienkasten der hl. Helena und des hl. Mathias. Silber vergoldet mit reichem Filigranschmuck. E. 11. Jahrh. H. 24, L. 30, T. 30 cm. — Buchdeckel eines Evangeliars mit vier Feldern; in Kupfer getriebene Evangelistensymbole. 11. Jahrh. H. 37, Br. 25 cm. — Evangeliarbuchdeckel, Silber vergoldet mit Elfenbein, mit. Kreuzigung. M. 12. Jahrh. H. 35, Br. 25 cm. — Zwei Altarleuchter. Silber. 12. Jahrh. H. 15, Br. 12 cm. — Kleiner Bronzeleuchter. 12. Jahrh. H. 14, Br. 13 cm. — Zwei Bronzeleuchter mit durchbrochenem Fuß mit Drachen. A. 13. Jahrh. H. 22 cm. — Bronzeleuchter mit dreiteiligem Fuß. Um 1200. H. 18 cm. — Tragaltar. Kupfer vergoldet, Silber. Ornamente. Um 1200. H. 10, L. 25, T. 16 cm. — Tragaltar des hl. Willibrord. Holz mit getriebenem Silberblech umkleidet. L. 50, Br. 21, H. 22 cm. — Bischofkurvatur mit Verkündigung. E. 11. Jahrh. Im Grabe des Bischofs Egilbert von Trier († 1101) gefunden. H. 33 cm. — Bischofkurvatur. Kupfer vergoldet. Drachen, Engel. Im Grabe des Erzbischofs Bruno († 1124) gefunden. H. 29 cm. — Bischofsstab aus dem Grabe des Bischofs Arnold I. († 1185).

St. Gangolf. Roman. Taufbecken aus Bronze.

St. Mathias. St.-Mathias-Tafel m. Kreuzreliquiar. Kupfer vergoldet. Im Auftrag des Ritters Heinrich von Ulmen angefertigt. Um 1220. H. 75, Br. 54, T. 5 cm. S. 128.

Am Neutor, 1877 abgebrochen. Im Rest der Stadtmauer war ein Tympanonrelief eingemauert: Christus segnet Petrus und Eucharius. Um 1200. Jetzt im Provinzialmuseum. Schule von Maastricht.

Überlingen, Dom. Zwei roman. Bronzeleuchter mit Ranken und Tieren.

Uckerath (R.-B. Köln, Siegkreis), Pfarrkirche. Roman. Taufstein.

Uelmen (R.-B. Coblenz, Kr. Kochem), Kirche. Roman. Taufstein.

Unkel (R.-B. Coblenz, Kr. Neuwied), Pfarrkirche. Spätroman. Taufstein.

Unterriexingen (W.-Neckarkreis, O.-A. Vaihingen), Frauenkirche. Roman. Holzkruzifix.

Unterschondorf (O.-Bayern, B.-A. Landsberg), Kirche. Roman. Holzkruzifix. 12. Jahrh.

Urspring (O.-Bayern, B.-A. Schongau), Dorfkirche. Roman. Portalplastik.

Vellern (Westfalen, Kr. Beckum), Dorfkirche. Roman. Taufstein. Achtteilig mit Inschrift, Blattfries, Arkaden und Figuren: Engel, Christus, Simeon, Pankratius, Gabriel, Maria, Ekklesia, Synagoge. 12. Jahrh. H. 85, Durchm. 90 cm.

Verden (Hannover, Kreisstadt), Dom. Spätroman. Taufstein.

Vessra (Preuß.-Sachsen, Kr. Schleusingen), Klosterkirche. Roman. Taufstein.

Villingen (Baden), Münster, Kirchenschatz. Spätrom. Vortragskreuz.

Vreden (Westfalen, Kr. Ahaus), Frauenstiftskirche, Pfarrhaus. Roman. Relief mit Darstellung der Hölle.

Pfarrkirche. In einer Nische des dreieckigen Sturzes am Portal sitzende Statue des lebenden Christus mit Evangelistensymbolen, Löwen auf den Kapitälen, Eckstulen, Pflanzenschmuck. A.

13. Jahrh. S. 139. — Rest eines roman. Portaltympanons mit Lamm Gottes. L. 59 cm.

Voegtlingshofen (O.-Elsaß, Kr. Colmar), Dorfkirche. Roman. Weihwasserbecken.

Voßwinkel (Westfalen, Kr. Arnsberg), Kirche. Gießlöwe. Bronze. M. 12. Jahrh. Verwandt dem der Sammlung R. von Schnitzler in Köln. H. 24 cm.

Walburg (U.-Elsaß, Kr. Weißenburg), Benediktinerklosterkirche. Roman. Skulpturreste.

Waldbroel (R.-B. Köln, Kreisstadt), Pfarrkirche. Taufstein. Um 1200.

Walf (U.-Elsaß, Kr. Erstein). Roman. Kirchturm mit eingemauerten Skulpturen.

Wahlscheid (Rheinprov., Siegkreis), Kirche. Taufstein. Trachyt. Halbkugel. Um 1200. H. 105, Br. 82 cm.

Wallenhorst (Westfalen, Kr. Osnabrück), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Wartenberg (O.-Bayern, B.-A. Erdnig), Nikolauskirche. Roman. Tympanon aus Kalkstein: Drachen u. Löwe zu Seiten eines Baumes (Psalm 79, Vers 14).

Wassenberg (R.-B. Aachen, Kr. Heinsberg), Stiftskirche. Fragment eines Tragaltärchens. 12. Jahrh.

Wattenscheid (Westfal., Gelsenkirchen-Land), Kath. Kirche. Taufstein auf drei Löwen (einer fehlt) mit vier Reliefdarstellungen: Geburt, Taufe, Kreuzigung, ein Heiliger. E. 12. Jahrh. H. 81, Durchm. 98 cm.

Wechselburg (Kgr. Sachsen, A.-H. Rochlitz), Schloßkirche. Neben der Kanzel in Wandnischen vier Gestalten des Alten Testaments: Daniel, David, Absalon u. ein Prophet. — Kanzelreliefs: Christus in Glorie umgeben von den Evangelisten, begleitet von Maria und Johannes dem Täufer; eherne Schlange; Isaaks Opferung; Abel und Kain; zwei Engelhalbfiguren. Als Krönung des Ganzen Kreuzigungsgruppe. Freistatuen: Meldiesedech u. Abraham. — Kreuzigungsgruppe aus Eichenholz. Grab der Stifter Graf Dedo von Wettin und seiner Gemahlin. Um 1230—35. S. 137.

Weiler (R.-B. Coblenz, Kr. Kochem), Kirche. Roman. Taufstein.

Weimar, Museum. Silberne Taufschale. Geschenk Kaiser Friedrich Barbarossas an seinen Taufpaten Grafen Otto von Kappenberg († 1171). Wohl von dem Aachener Meister Wibert.

Wellbergen (Westfalen, Kr. Steinfurt), Dorfkirche. Spätroman. Taufstein.

Wenden (Westfalen, Kr. Olpe), Dorfkirche. Roman. Taufstein.

Werden a./Ruhr (Rheinprovinz, Kr. Essen), ehemal. Benediktinerabtei. In der Luidgeri-Krypta fünf Reliefdarstellungen von sitzenden Heiligen. 45 bis 75 cm L. u. 32 cm H. in den Arkaturen. E. 11. Jahrh. S. 15. — Zwei Reliefplatten hinter dem Hochaltar mit priesterlich gekleideten stehenden Gestalten. S. 15. — Bronzenes Kruzifix vom E. d. 11. Jahrh. H. 1 m. S. 15. — Reisekelch des hl. Ludgerus († 809). Kupfer getrieben u. vergoldet m. Inschrift. H. 12 cm. — Trinkschale oder Patene des hl. Ludgerus. Silber vergoldet. H. 4,5, Durchm. 19,5 cm. Inschrift vom A. 13. Jahrh. — Roman. Türsturz mit Reliefdarstellung eines Löwen, der einen Hirsch jagt.

Werl (Westfalen, Kr. Soest). Sitzende Madonna in alter Fassung. M. 12. Jahrh. Gotisierend. H. 80 cm.

Werne (Westfalen, Kr. Lüdinghausen), Stadtkirche. Spätroman. Taufstein.

Weslarn (Westfalen, Kr. Soest), Dorfkirche. Roman. Taufstein, rund, mit Fries und Blattwerk. H. 94, Durchm. 89 cm.

Westerkappeln (Westfalen, Kr. Tecklenburg), Ev. Kirche. Portal im Anbau, Tympanon, dreiseitig ausgeschnitten, Christus, Maria, Johannes, stehend in Nischen, Synagoge und Ekklesia. M. 13. Jahrh. Gotisierend.

Wettringen (Westfalen, Kr. Steinfurt), Dorfkirche. Frühroman. Taufstein.

Wetz (Rheinprov., Kr. Jülich). Taufstein, Blaustein, mit Eckköpfen und Kreisen. Um 1200. Durchm. 90 cm.

Wiedenbrück (Westfalen, Kreisstadt), Pfarrkirche. Leuchter, weibliche Figur. Bronze vergoldet. A. 13. Jahrh. H. 30 cm.

Wien, Österreich. Museum für Kunst und Industrie. Welfenschatz. Tragaltar des Adeloldus. Holz mit Porphyr. Silberborde mit Niello-Inschrift. Niedersächsisch. 11. Jahrh. — Tragaltar aus vergoldetem Silber, getrieben, 16 Figuren. Sächsisch. A. 12. Jahrh. — Tragaltar. Silber, szenische Darstellungen in Treibtechnik. 11. Jahrh. — Tafelförmiger Tragaltar. Bergkristall, Silber getrieben. A. 12. Jahrh. — Kopfreliquiar des hl. Cosmas. Silber getrieben.

13. Jahrh. — Standkreuz. Silber. 13. Jahrh. — Drei Armreliquiare. Silber. Niedersächsisch. Um 1200. Und zwar des hl. Theodorus, des hl. Innozentius, des hl. Laurentius; vermutlich aus Braunschweig. — Armreliquiar aus Halberstadt. A. 13. Jahrh. — Zwei roman. Leuchter. Bronze, vergoldet. 12. Jahrh.

Österreich. Museum für Kunst und Industrie. Kuppelreliquiar. Ein zweites in London, ein einfacheres in Darmstadt. E. 12. Jahrh. — Roman. Standkreuz aus vergoldetem Kupfer, von drei Tierfiguren getragen, die eine Kugel im Maul halten. — Reliquienkreuz von Gold auf getriebenem Fuß von Silber. 12. Jahrh.

Wilhelmshausen (Kr. Cassel-Land), Nonnenklosterkirche. Roman. Taufstein.

Willebadessen (Westfalen, Kr. Marburg), Schloßkirche. Reliquienkasten aus vergoldetem Silber: Salvator mit den Evangelistenzeichen.

Willgotthein (N.-Elsaß, Kr. Straßburg), Dorfkirche. Roman. Weihwasserstein.

Willich (R.-B. Düsseldorf, Kr. Krefeld), Pfarrkirche. Roman. Taufstein.

Windberg (N.-Bayern, B.-A. Bogen), Praemonstratenserkloster. Im Tympanon Madonna mit zwei Mönchen. 1142—67.

Wissel (Kr. Cleve), Stiftskirche. Taufstein. 12. Jahrh. Löwentürklopfer. 12. Jahrh.

Wölchingen (Baden, Kr. Mosbach), Johanniskirche. Zwei Grabsteine. 12.—13. Jahrh.

Wolpertsschwende (W.-Donaukr., O.-A. Ravensburg), Pfarrkirche. Roman. Passionskreuz. 12. Jahrh.

Worms (Hessen, Kreisstadt), Dom. Am Südportal Tympanonrelief, das umgedrehte Bogenfeld des alten roman. Portals mit der Skulptur nach innen. — Roman. Skulpturen: Löwen und Bären auf den Fensterbänken des Ostchors, andere Bestien an der Zwerggalerie des Chors. S. 95. — Im Ostchor in einer Blendnische Engel, weibliche Figur, Unhold; Inschrift: Otto me fecit, Juliana, Adelbracht monetarius. — In der Westwand der Annenkapelle eingemauert: Daniel in der Löwengrube. S. 93. — Tympanon des Südportals: Christus zwischen Maria und Petrus, neben Maria ein Bischof mit Heiligenschein. A. 13. Jahrh. S. 130. — Am Hause des Dompropstes roman. Holzkruzifix.

Würzburg (N.-Franken, Amtsstadt), Dom. An der Südseite Grabstein des Gottfried von Spitzenberg, † 1190. S. 130.

Luitpold-Museum. Roman. Tympanon. S. 128.

Xanten (Rheinprovinz, Kr. Moers), St. Viktor. Viktorschrein mit flachgetriebenen stehenden Apostelfiguren mit vollrunden Köpfen. 1129. Die Dachflächen, um 1200 ausgeführt, zeigen Darstellungen der klugen und törichten Jungfrauen. L. 142, H. 61, T. 48 cm. S. 50. — Im Schatz. Reliquiar. Bronzeguß. Um 1140. Vier Jünglinge mit Büchern, in denen sie lesen. H. 22, L. 24, T. 13 cm. S. 45. — Flaches, ovales Gefäß, Deckel nielliert. 12. Jahrh. H. 11, L. 19 cm. S. 50.

Zipperlingen (W.-Jagstkreis, O.-A. Ellwangen), Pfarrkirche. Roman. Kruzifix.

Zülpich (R.-B. Köln, Kr. Enskirchen), Benediktinerabteikirche. Taufstein. 12. Jahrh.

TAFELVERZEICHNIS

Farbtafel (vor dem Text). Thronende Madonna mit Kind. Kölnisch. A. 13. Jahrh. Köln, Schnütgen-Museum. Nußbaumholz mit alter Fassung. H. 58, Br. 27 cm. (Zeitschrift f. christl. Kunst. 1908. S. 292. Witte, Fritz: Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln. Berlin 1912. S. 64. Taf. 24.) — Aufn. A. Kreyenkamp, Köln.

Taf. I. Reliquiar. Büste eines bärtigen Mannes. E. 11. Jahrh. Münster i. W., Domschatz. Holz mit Goldblech überzogen; getrieben und ziseliert. Büste mit Filigran und Edelsteinen geschmückt. H. 23 cm. — Aufn. Stoedtner.

Taf. II. Buchdeckel. Geburt Christi, Taufe und Kreuzigung. Um 1100. Belgisch-rheinisch. Aachen, Domschatz. H. 21, Br. 12,5 cm. (A. Goldschmidt: Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. Berlin 1923. Bd. III. S. 50. Abb. Nr. 167.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. III. 1) Figürliche Stuckfüllungen. Die Halbfigur der hl. Hedwig mit zwei stehenden assistierenden Heiligen. 2. H. 12. Jahrh. Sächsisch. Gernrode, Stiftskirche St. Cyriakus. Die Stuckfüllungen sind in Werksteinrahmen gefaßt und befinden sich an der Außenwand der hl. Grabkapelle, Nordseite. Der untere Teil fehlt auf der Abbildung. (Schaefer, C.: Bauornamente der romanischen und gotischen Zeit. Berlin 1903. Taf. 42, 75.) — 2) Feld eines Türflügels. Kains Brudermord. Um 1015. Sächsisch. Hildesheim, St. Michael. Das Feld gehört zu der Bronzetür Bernwards, deren Flügel in je acht querrechteckige Felder geteilt sind. Erzguß. Größe des Flügels: 4,72 × 1,25 m. (Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. II. R.-B. Hildesheim. 4. Stadt Hildesheim. Kirchl. Bauten. S. 61. Fr. Dibelius: Bernwardstür zu Hildesheim. Straßb. 1907. Bertram: Die Türen v. St. Sabina in Rom, das Vorbild d. Bernwardstüren. Hildesheim. Kronacker.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. IV. 1) Bronzeplatte. Rudolf v. Schwaben († 1080). Nach 1080. Aus einer Magdeburger Gießhütte. Merseburg, Dom. L. 1,97, Br. 0,68 m. Erzguß. Augen wie Stirnreif hatten Einlagen aus Glasfluß. (Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen. II. S. 144—45.) — Aufn. Stoedtner. — 2) Stuckplatte. Äbtissin Hedwig III. 2. H. 12. Jahrh. Sächsisch. Gernrode, Stiftskirche St. Cyriakus. Die Grabplatte ist senkrecht in die Wand eingelassen und ist von ornamentalen Stuckfüllungen an der Außenwand der hl. Grabkapelle umrahmt. (Schaefer, a. a. O. Taf. 41). — Aufn. Stoedtner. — 3) Bronzeplatte. Erzbischof Friedrich von Wettin († 1152). Nach 1152. Aus einer Magdeburger Gießhütte. Magdeburg, Dom. Lebensgroß. (Schmidt, Paul F.: Der Dom zu Magdeburg. Magdeburg 1911. S. 22.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. V. Reliquienschrein des hl. Epiphanius. 2. H. 11. Jahrh. Sächsisch. Hildesheim, Domschatz. L. 1,27, H. 58, Br. 40 cm. Mit vergoldetem Silberblech bekleideter Holzkasten m. Satteldach. (Nach Stephan Beissel nach 1200.) (Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. II. R.-B. Hildesheim. 4. Stadt Hildesheim. Kirchl. Bauten. S. 51. A. Bertram: Hildesheims kostbarste Kunstschätze. M.-Gladbach, o. J. S. 12. Taf. 19, 21. Braun, Jos.: Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit. München 1922. II. S. 1. Taf. 2.)

Taf. VI. Tragefigur eines Taufbeckens. 2. H. 11. Jahrh. Niederdeutsch. Bremen, Dom. Erzguß. Der Kessel zeigt 38 kleine Reliefs in Doppelarkaturen. Er stammt wohl aus der Zeit des Neubaues der Erzbischöfe Bezelin (1035–43) u. Adalbert (1043–69). (H. A. Müller: Der Dom zu Bremen und seine Kunstdenkmäler. 1861. S. 31. Habicht, V. Curt: Die mittelalterliche Plastik Hildesheims. Straßburg 1917. S. 15.) — Aufn. Bildstelle Berlin.

Taf. VII. Kruzifix. E. 11. Jahrh. Niederdeutsch. Minden, Dom. Kupfervergoldet. H. 1,04, Br. 0,98 m. Der schachbrettgemusterte Lendenschurz sowie die Augen in Silber mit Niello. (Bau- u. Kunstdenkmäler von Westfalen. Kreis Minden. Münster 1902. S. 74. Habicht, a. a. O. S. 15.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. VIII. Sitzende Madonna. E. 11. Jahrh. Sächsisch. Hannover, Kestner-Museum. Bronzeguß, vergoldet. H. 39,5 cm. Das Kind fehlt. (Führer durch das Kestner-Museum in Hannover. Hannover 1904. S. 23. Habicht, a. a. O. S. 15.)

Taf. IX. Thronende Madonna mit Kind. Um 1100. Westfälisch. Köln, Schnütgen-Museum. Nußbaumholz. H. 69 cm. Reste von Polychromie. Ergänzt rechte Hand der Madonna und des Kindes sowie Kopf und Fußspitzen des Kindes und die Füße der Madonna. (Witte, Fr.: Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen. Köln 1912. S. 62.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. X. Teil der Grabplatte der Plektrudis. E. 12. Jahrh. Kölnisch. Köln, Maria in Kapitol. Kalkstein. Größe der ganzen Platte mit Rahmen: L. 2,37, Br. 1,05 m. (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Stadt Köln. II. Bd. I. Abt. Düsseldorf 1911. S. 246. Abb. 179. Clemen, Paul: Die rheinische u. westfäl. Kunst auf der kunsthistor. Ausstellung Düsseldorf 1902. S. 5.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. XI. Madonna von der Lehnbekrönung einer Kathedra. Um 1120. Rheinisch. Köln, Schnütgen-Museum. Savonnières aus dem Maasgebiet. Höhe der Madonna 28,5, der Lehnbekrönung 41, Br. 41, T. 12,7 cm. Die Kathedra stammt aus der Michaelsabtei zu Siegburg. Zu ihr gehört noch die Vorderwand des Sitzes m. Adlerdarstellung aus Trachyt des Siebengebirges. (Beitz, Egid: Rupertus von Deutz und die Skulpturen einer Siegburger Kathedra in Zeitschr. f. christl. Kunst. Düsseldorf 1921. S. 45 ff. Abb.: Taf. I, Abb. 2 u. 5.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. XII. Taufbecken. Datiert 1129. Westfälisch. Freckenhorst i. W., Nonnenstiftskirche. Stein. Unter der starkbogigen Arkatur des Beckens: Verkündigung, Geburt, Taufe, Kreuzigung, Auferstehung u. Höllenfahrt, Himmelfahrt, Weltgericht. H. 1,26, Durchm. 1,14 m. (Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Kr. Warendorf.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. XIII. 1) Kopfseite des Tragaltars Bischof Heinrichs II. von Rogerus von Helmershausen. Aus dem Jahre 1100. Paderborn, Domschatz. Auf der Vorderseite getriebene Figuren, auf der Rückseite Niellodarstellungen. L. 34,5, Br. 21,2, H. 16,5 cm. (Fuchs, A.: Die Tragaltäre des Rogerus in Paderborn. Paderborn 1916. S. 5 ff. Falke, Otto v., und Frauberger, Heinrich: Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. Frankfurt a. M. 1904. S. 13, 125. Taf. 9 ff. Braun, a. a. O. S. 9. Taf. 38, 39.) — 2) Teil der Langseite des Schreines des hl. Godehard. Nach 1132. Sächsich. Hildesheim, Dom. Auf den Langseiten getriebene Apostelfiguren. Holz mit vergoldetem Silberblech bekleidet. L. 1,22, Br. 0,51, H. 0,65 m. Im Jahre 1130 wurde Godehard kanonisiert. (A. Bertram, a. a. O. S. 12. Taf. 20, 21. Braun, a. a. O. S. 2. Taf. 3, 4. Habicht, a. a. O. S. 16.)

Taf. XIV. Bronzeplatte mit thronendem Christus. A. 12. Jahrh. Westfälisch. Köln, Kunstgewerbemuseum. Kupfergetrieben u. vergoldet. H. 14 cm. Creutz hält ihn für ein Werk des Rogerus. Der thronende Christus auf dem Titelblatt des Kodex Erzbischofs Friedrichs II., um 1159, in der Kölner Dombibliothek ist nahe verwandt. (XVIII. Jahresbericht des Kunstgewerbemuseums der Stadt Köln für 1908. Köln 1909. S. 17.)

Taf. XV. Apostelfigur der Schmalseite des Viktorschreines. Im Jahre 1129 vollendet. Xanten, St. Viktorskirche. An den Seiten sieben getriebene Silberfiguren von Aposteln. Die Maße d. Schreines: L. 142, H. 61, Br. 48 cm. (v. Falke, a. a. O. S. 24, 84, 126.)

Taf. XVI. 1) Teil der Langseite eines Tragaltars. Die Figuren um 1200. Kölnisch. Darmstadt, Landesmuseum. Die Apostel und Heilige aus Walroß. H. 5,7—5,8 cm. Die Größe des Tragaltares, der als Ganzes von O. von Falke dem Eilbertus und der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts zugeschrieben wurde, ist: H. 10,5, L. 51, Br. 18,8 cm. Er stammt ursprünglich aus St. Andreas in Köln. (Goldschmidt, a. a. O. S. 87 a—e. Taf. XXXV.) — 2) Johannes Ev. von einer Kreuzigung. A. 12. Jahrh. Westfälisch. Köln, Schnütgen-Museum. Vergoldete Bronze, gegossen u. ziseliert. H. 10 cm. (Witte, Fritz, a. a. O. S. 55. Taf. I. Zeitschr. f. christl. Kunst. Düsseldorf 1912. S. 37.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. XVII. 1) Ovales Reliquienkästchen. Um 1130. Niederrheinisch. Xanten, Dom. Holz mit Silberblech bekleidet. L. 19, H. 11 cm. An den Seiten die getriebenen Halbfiguren hl. Krieger der Thebäerlegion. (Kunstdenkm. der Rheinprov. Kr. Mörs. v. Falke, a. a. O. S. 17. Taf. 16. Braun, a. a. O. S. 9. Taf. 43.) — Aufn. P. Loelgen, Düsseldorf. — 2) Bronzereliquiar. Um 1140. Niederrheinisch. Xanten, Dom. — Aufn. P. Loelgen, Düsseldorf.

Taf. XVIII. Leuchter. Um 1140. Sächsisch. Stendal, St. Jacob. Bronzeguß, getrieben und ziseliert. (Creutz, M.: Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland. Köln 1910. S. 30. Abb. 18.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. XIX. Teil der Korssunschen Tür von Meister Riquinus. Aus einer Magdeburger Gießwerkstätte. Zwischen 1152 und 1156. Nischni-Nowgorod, St. Sophienkirche. Holz mit gegossenen Bronzeplatten belegt. H. 1,50, Br. 0,90 m. (Goldschmidt, A., im Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1900. S. 227. Lüer, Herm.: Geschichte der Metallkunst. Stuttgart 1904. I. Bd. S. 294. Adelung, Friedr.: Die Korssunschen Türen in der Kathedrale zur Hl. Sophie in Nowgorod. Berlin 1823.)

Taf. XX. Antependium. Um 1140. Rheinisch. Groß-Komburg, Benediktinerklosterkirche. Holz mit vergoldetem und getriebenem Kupferblech überzogen. L. 1,88, H. 0,78 m. Gestiftet von Abt Hartwig († 1140). (Kunstdenkm. von Württemberg. Jagstkreis. S. 607. Archiv f. christl. Kunst. 1898. S. 9ff. Creutz, Max: Kunstgeschichte der edlen Metalle. Stuttg. 1909. S. 177. Abb. 155. Braun, a. a. O. S. 10. Taf. 44.)

Taf. XXI. Zwei antike Gemmen vom Dreikönigenschrein des Kölner Domes. — Aufn. Lichtbildzentrale.

Taf. XXII. Mittelteil einer Chorschranke. Christus und die Apostel. Nach 1160. Niedersächsisch. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Zementartiger Stuck. H., ohne das ergänzte Sockelgesims, 1,27 m. (Creutz: Anfänge des monumentalen Stiles, a. a. O. S. 63. Taf. VIII. Vöge: Kgl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche. 4. Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder. S. 1.) — Aufn. Bildstelle Berlin.

Taf. XXIII, XXIV. Nischenumbau eines Altares mit thronender Madonna. Nach 1150. Mitteldeutsch. Erfurt, Dom. Stuck. (Bau- und Kunstdenkm. der Prov. Sachsen. S. 91. Creutz, Monumentaler Stil, a. a. O. S. 62. Taf. VII. — Aufn. Ed. Bissinger, Erfurt.

Taf. XXV. Thronender Bischof. Hl. Martinus. Süddeutsch. Um 1150. Neustadt (B.-A. Lohr), Klosterkirche. Stein. H. 91 cm. (Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. B.-A. Lahr. S. 71, 73. Taf. VI.)

Taf. XXVI. Thronende Madonna mit Kind. Nach 1150. Rheinisch. Buschhoven, Kath. Pfarrkirche. Holz, polychromiert. (Kunstdenkmale der Rheinprovinz. Kreis Rheinbach.)

Taf. XXVII. Thronende Madonna mit Kind. 1. H. 12. Jahrh. Mitteldeutsch. Petersberg bei Halle, Peterskirche. Die Gründung des Klosters auf dem Petersberge erfolgte im Jahre 1124. — Aufn. Stoedtner.

Taf. XXVIII, XXIX. Leuchterfigur. Wolfram. Um 1160. Mitteldeutsch. Erfurt, Dom. Bronzeguß, ziseliert. Lebensgroß. Auf dem Leuchter die Inschrift, ohne die Abkürzungen: „Wolframus — ora nobis vausta Dei genetrix — Hiltiburc. — Ut digni officiamus gratia Dei." (Creutz: Monumentaler Stil, a. a. O. S. 68. Abb. 44. Taf. IX.) — Aufn. Ed. Bissinger, Erfurt.

Taf. XXX. Gießgefäß. Henne. Deutsch. Datiert 1155. Frankfurt a. M., Kunstgewerbemuseum. Bronzeguß, ziseliert. H. 29, L. 24 cm. (Frauberger, H.: Die Kunstsammlung Wilh. Peter Metzler. Reifferscheid, Heinrich: Über figürliche Gießgefäße des Mittelalters in den Mitteil. aus dem German. Nationalmuseum Nürnberg. 1912. S. 82. Abb. 54.)

Taf. XXXI. Leuchter. Mann auf Löwen hockend. Französisch. Nach M. 12. Jahrh. Paris, Louvre.

Taf. XXXII. Denkmal. Stehender Löwe. Sächsisch. Um 1166. Braunschweig, vor der Burg Dankwarderode. Erzguß, ehem. vergoldet. Das Denkmal wurde auf Geheiß Heinrichs des Löwen im Jahre 1166 errichtet. (Die Bau- und Kunstdenkm. der Stadt Braunschweig. S. 73.) — Aufn. Stoedner.

Taf. XXXIII. Kreuzfuß. Maasschule. Art des Godefroid de Claire. Um 1160. St. Omer, Museum. Die Figuren Kupfer gegossen, ziseliert und vergoldet.

H. 31,5 cm. (v. Falke u. Frauberger, a. a. O. S. 75, 315. Taf. 116. Annales archéol. XVIII. 1858. S. 5. Braun, a. a. O. S. 11. Taf. 51).

Taf. XXXIV. 1) Tragefigur vom Crodoaltar. Sächsisch. E. 11. Jahrh. Goslar, Domkapelle. Bronzeguß. Größe des ganzen Altares: L. 93, Br. 66, H. 75 cm. Die Figur ist 40 cm hoch. (Kunstdenkm. der Prov. Hannover. II. R.-B. Hildesheim. 1 u. 2. Stadt Goslar. S. 56. Müller, H. A.: Der Dom zu Bremen u. s. Kunstdenkm. 1861. S. 31. — Aufn. Stoedtner. — 2) Teil des Fußes des Wolframleuchters (siehe Taf. XXVIII, XXIX). — Aufn. Ed. Bissinger, Erfurt.

Taf. XXXV, XXXVI. Schrein des hl. Heribert. Maasschule, Art des Godefroid de Claire. Zwischen 1155—75 entstanden. Köln-Deutz, Heribertkirche. Eichenholzkasten mit Satteldach mit vergoldetem Kupferblech überzogen. L. 1,53, H. 0,63, Br. 0,42 m. Begonnen wurde er mit der vorderen Kopfseite; es folgte dann die hintere Schmalseite (Taf. XXXVI). Am fortschrittlichsten sind die Figuren der Langseiten (Taf. XXXV). (Bock: Das heilige Köln. Pfarrkirche zu Deutz. S. 12. v. Falke u. Frauberger, a. a. O. S. 84 f. Taf. 82—88. Braun, a. a. O. I. S. 12. Taf. 54—59.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. XXXVII. Kopfreliquiar von Godefroid de Claire. Papst Alexander. Vollendet 1145. Maasschule. Brüssel, Museum des Parc du Cinquantenaire. Weißsilber getrieben. Holzkasten mit Grubenschmelzplatten auf vergoldetem Grund. Fast lebensgroß. Es stammt aus Stablo, wo es Abt Wibold von Stablo und Corvey (1158—58) im Jahre 1145 anfertigen ließ. (Helbig, Jules: La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège. Bruges 1890. S. 62. v. Falke u. Frauberger, a. a. O. S. 61, 150. Taf. 69. Braun, a. a. O. I. S. 11. Taf. 50.)

Taf. XXXVIII. 1) Kopfreliquiar. Um 1160. Rheinisch. Düsseldorf, St. Lambertkirche. Vergoldetes Rotkupfer. H. 27, Durchm. des Fußes 15 cm. (Die Kunstdenkmäler der Rheinprov. Düsseldorf. S. 45. v. Falke u. Frauberger, a. a. O. S. 137.) — 2) Kopf. Bischof. Um 1170. Rheinisch. Köln, Kunstgewerbemuseum. Holz, alte Fassung überarbeitet. Nase ergänzt. H. 28, Br. 14, T. 14 cm. (Klein, Johannes: Die roman. Steinplastik des Niederrheins. Straßburg 1916. Taf. IX.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. XXXIX. Reliquiar. Kopf eines bärtigen Mannes. Nach 1160. Sächsisch (Hildesheim). Hannover, Kestner-Museum. Bronze vergoldet und ziseliert; Augen Silber, Iris Niello. H. 31 cm. Er stammt aus dem Kloster Fischbeck bei Hameln. (Führer durch das Kestner-Museum, a. a. O. S. 25. Creutz, Monumentaler Stil, a. a. O. S. 31. Abb. 24. Habicht, a. a. O. S. 17.)

Taf. XL. 1) Reliquiar. Kopf eines bärtigen Mannes. Um 1170. Sächsisch. Kappenberg (Kr. Lüdinghausen i. Westf.), ehem. Prämonstrat.-Klosterkirche. Augen in Silber, Augäpfel schwarzblauer Schmelz. Der Kopf ruht auf einem Fußgestell mit tragenden Engeln, Tierköpfen, Türmen u. Zinnen. Er wird ohne Grund als Bildnis Friedrich Barbarossas in Anspruch genommen. (Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Kr. Lüdinghausen. Taf. 24. Kemmerich, Max: Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland. Leipzig 1909. S. 176. Abb. 86, 87. Philippi, Friedr.: Die Cappenberger Porträtbüste Kaiser Friedrichs I. Zeitschr. f. vaterländ. Geschichte u. Altertumskunde. Münster i. W. 1886. 44. Bd. I. Teil. S. 150—61. Habicht, a. a. O. S. 18.) — 2) Teil einer Grabstatue von Meister Riquinus. Friedrich von Wettin († 1152). Aus einer Magdeburger Gießhütte. Magdeburg, Dom. Bronzeguß. Lebensgroß. (Schmids, a. a. O. S. 22. Luer, a. a. O. S. 294. Abb. 222. Goldschmidt im Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 1900. S. 227.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. XLI. Reliquienschrein. Nach 1166. Maasschule. Paris, Louvre. Holzkasten mit getriebenen Halbfiguren geschmückt, unter ihnen Friedrich I. und seine Gemahlin Beatrix. Er stammt aus dem Münster zu Aachen und wurde für einen Armknochen Karls des Großen, der 1166 bei der Erhebung des Leibes zurückbehalten war, angefertigt. (v. Falke u. Frauberger, a. a. O. S. 81, 155. Taf. 115. Braun, a. a. O. II. S. 3. Taf. 18.) — Aufn. A. Giraudon, Paris.

Taf. XLII. Rundfigur. Sitzender Engel. Um 1170. Niederrheinisch-kölnisch. Pappelholz mit alter Bemalung. H. 62 cm. Aus derselben Werkstatt stammt die Madonna aus Kloster Hoven (Kunstdenkmäler d. Rheinprov. Kr. Euskirchen. Taf. VII), die ursprünglich in der Kapelle von Marsdorf bei Frechen (Köln-Land) war. (Vöge: Kgl. Museen zu Berlin, a. a. O. S. 5.)

Taf. XLIII. Rundfigur. Thronende Madonna mit Kind. Um 1200. Süddeutsch, wohl Regensburgisch. Lindenholz mit alter Bemalung. H. 83 cm. (Vöge: Kgl. Museen zu Berlin, a. a. O. S. 9.)

Taf. XLIV, XLV. Lesepult. Vier stehende Männer, die Evangelisten, auf den Händen den Pultdeckel tragend. Um 1170. Süddeutsch. Freudenstadt, Stadtkirche. Holz. Das Pult stammt aus Kloster Alpirsbach. (Kunst- u. Altertumsdenkmale in Württemberg. Schwarzwaldkreis. S. 92.) — Aufn. Seminar Marburg.

Taf. XLVI. Hochrelief. Stehende Figur einer Nonne, zu den acht Seligpreisungen gehörend. Gegen 1186. Sächsisch. Hildesheim, St. Michael. Stuck. H. etwa 1,70 m. (Goldschmidt, A.: Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur. Berlin 1902. S. 7. Fink, Aug.: Die figürliche Grabplastik in Sachsen von den Anfängen bis zur zweiten Hälfte d. 13. Jahrh. [Berliner Diss.] Wolfenbüttel 1915. Habicht, a. a. O. S. 25. Taf. IV. Bachem, J.: Sächsische Plastik vom frühen Mittelalter bis nach Mitte des 13. Jahrh. [Berliner Diss.] 1908.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. XLVII. Tumbendeckel. Äbtissin Geva. 2. H. 12. Jahrh. Westfälisch. Freckenhorst i. W., Nonnenstiftskirche. Weißlicher Sandstein. L. 1,80 m. Frühere Inschrift am vorderen Rande der Platte lautete: „Di Got minne Gerboden de dit bilethe scop alle dele". (Kunst- u. Geschichtsdenkm. von Westfalen. Hamm u. Warendorf. S. 111. Schwieters, J.: Das Kloster Freckenhorst und seine Äbtissinnen. Warendorf 1905.)

Taf. XLVIII. Rundbogenfries. Um 1180. Sächsisch. Königslutter, Apsis von St. Peter u. Paul. (Eichwede, Ferd.: Beiträge zur Baugeschichte d. Kirche des kaiserl. Stiftes zu Königslutter. [Hannov. Diss.] Hannover 1904. Goldschmidt, Ad.: Die Bauornamentik in Sachsen im 12. Jahrh. Monatsheft für Kunstwiss. III. Jahrg. Leipzig 1910. S. 299.) — Aufn. Lichtbildstelle Berlin.

Taf. IL. Weihwasserstein. E. 12. Jahrh. Süddeutsch. Freudenstadt, Stadtkirche. — Aufn. Semin. Marburg.

Taf. L. Säule. E. 12. Jahrh. Sächsisch. Goslar, Dom. Stein. Das Kapitäl etwa 50 cm. Die Inschrift „Hartmannus . . . fecit" bezieht sich wohl auf einen Domdechanten Hartmann, der 1221 urkundlich erwähnt ist. (Kunstdenkm. d. Prov. Hannover. II. R.-B. Hildesheim. 1—2. Stadt Goslar. S. 56.) — Aufn. Lichtbildstelle Berlin.

Taf. LI. 1) Kapitäl. 2. H. 12. Jahrh. Rheinisch. Brauweiler, Benedikt.-Klosterkirche. Stein. (Dehio, G.: Geschichte der deutschen Kunst. Berlin u. Leipzig 1919. Taf. 215.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln. — 2) Kapitäl. 2. H. 12. Jahrh. Mittelrheinisch. Mainz, Dom. — Aufn. Seminar Marburg.

Taf. LII. 1) Tympanon. Kampf eines Ritters mit Ungeheuer. Um 1200. Straubing (U.-Bayern), St. Peter. (Die Kunstdenkmäler Bayerns. B.-Amtsstadt Straubing.) — 2) Rundfigurengruppe. Löwe, einen Mann zerreißend. Um 1200. Worms, Dom, von einer Fensterbank des Ostchors. (Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Hessen. Worms. Meier-Schwartau: Der Dom zu Speier. Berlin 1893. Hamann, Rich.: Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. Marburg a. L. 1922. S. 16. Abb. 34, 36, 37.) — Aufn. Seminar Marburg.

Taf. LIII. Hochrelief. Frau m. Halbfigur eines Löwen. Mitteldeutsch. 1. H. 13. Jahrh. Gelnhausen, an der Außenwand des Hauses Langgasse 285. Stein. (Bau- u. Kunstdenkmäler des R.-B. Cassel. I. Kreis Gelnhausen. S. 110. Taf. 162.) — Aufn. Seminar Marburg.

Taf. LIV. Rundfigur. Thronende Madonna mit Kind. 2. H. 12. Jahrh. Nordfranzösisch. Paris, Louvre. Elfenbein. — Aufn. A. Giraudon, Paris.

Taf. LV. Rundfigur. Thronende Madonna mit Kind. 2. H. 12. Jahrh. Nordfranzösisch. Paris, Louvre. Holz mit alter Bemalung. — Aufn. A. Giraudon, Paris.

Taf. LVI. Relief von Nikolaus von Verdun. Flucht nach Ägypten. Vollendet 1205. Tournai, Kathedrale. Von einer Langseite des Marienschreines, der 1,26 m l., 70 cm br., 90 cm h. ist. Nach Inschrift ein Werk des Nikolaus von Verdun, datiert 1205. (Revue de l'art chrétien XLI [1892]. S. 308. Clemen, Paul: Belgische Baudenkmäler. München 1923. S. 139. Abb. 114—116. Taf. 16. Braun, a. a. O. S. 18. I. Taf. 92—96. — Aufn. Seminar Marburg.

Taf. LVII, LVIII. Rundfiguren des Nikolaus von Verdun. Propheten. Etwa von 1180 bis nach 1206. Köln, Domschatz. Von der Langseite des Dreikönigenschreines. Holzkasten in basilikaler Form,

mit getriebenen Gold-, Silber- u. kupfervergoldeten Platten belegt. L. 1,80, H. 1,70 m. Die Propheten der unteren Reihe unter den Dreipaßbögen sind die vollendetsten; die Apostel der Rundbögen in der oberen Reihe weniger entwickelt und von anderer Hand. Die Schmalseiten befangen im Stil der Maasschule. Die vordere Kopfseite entstand zwischen 1200–1206, wie die Figur Kaiser Ottos IV. beweist. (Falke, Otto v.: Der Dreikönigenschrein. M.-Gladbach, o. J. S. 1ff. Braun, a. a. O. II. S. 8. Taf. 33—47.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. LIX. Scheibenförmiges Reliquiar. Halbfigur Christi mit zwei Engeln und die zwölf Apostel. Um 1200. Sächsisch. (Hildesheim.) Holz mit vergoldetem und getriebenem Kupferblech überzogen. Apostel Bein. H. 47, Br. 45 cm. (Kunstdenkm. des R.-B. Cassel. II. Kr. Fritzlar. S. 84. Taf. 114, 115. Braun, a. a. O. II. S. 1. Taf. 1. v. Falke u. Frauberger, a. a. O. S. 116, 154. Taf. 108. Baudenkm. im R.-B. Cassel. S. 59.)

Taf. LX. 1) Halbfiguren. Apostel in den Arkadenzwickeln der Langseiten des Annoschreines. Nach 1183. Rheinisch. Siegburg, Pfarrkirche. Kupfer gegossen und vergoldet. Größe des Schreines: L. 157, H. 18, Br. 48 cm. Er wurde nach dem Jahre der Erhebung der Reliquien des hl. Anno, 1183, begonnen und wohl erst gegen E. 12. Jahrh. vollendet. (Kunstdenkmäler der Rheinpr., Siegkreis. S. 209. v. Falke u. Fronberger, a. a. O. S. 48, 129. Braun, a. a. O. II. S. 16. Taf. 77—82. — 2) Reliquiar. Rundfeld mit Samson. A. 13. Jahrh. Rheinisch. Köln, Schnütgen-Museum. Gestufter Holzkasten mit gestanzten und getriebenen kupfervergoldeten Platten belegt. H. 19, Br. 20,5, T. 15 cm. (Witte, Fr.: Die liturgischen Geräte der Sammlung Schnütgen. Köln 1915. S. 109. Taf. 54.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. LXI. Kuppelreliquiar. Apostel, Propheten und Szenen. Kölnisch. Um 1200. Wien, Welfenschatz, Holzkern mit getriebenem und gestanztem vergoldeten Kupferblech, mit Grubenemails und mit Reliefs aus Walroßzahn geziert. H. 46, Br. 41 cm. Nach v. Falke: Arbeit des Fridericus um 1160. Reliefs sind keinesfalls vor 1200 entstanden, so daß hier genau dasselbe Mißverhältnis zwischen plastischem Schmuck und Grubenschmelz obwaltet wie bei dem Darmstädter Tragaltar auf Taf. XVI. Es ist schwer zu glauben, daß hier wie auf dem Kuppelreliquiar im South-Kensington-Museum in London der figürliche und szenische Schmuck später hinzugefügt wurde, so daß die Frage der zeitlichen Ansetzung dieser Grubenschmelzplatten einer neuen Untersuchung bedürfte, was auch aus den Forschungen Goldschmidts hervorgehen dürfte. (Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, a. a. O. III. S. 17. Taf. XI—XIII. v. Falke u. Frauberger, a. a. O. S. 127. Braun, a. a. O. S. I, 13. Taf. 65, 66. Neumann, W. A.: Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. Wien 1881. S. 176. Taf. Iff.)

Taf. LXII. 1) Relief. Kreuzigung Christi. 2. H. 12. Jahrh. Kölnisch. Köln, Kunstgewerbemuseum. Walroßzahn. H. 14,1, Br. 10,8 cm. (Goldschmidt, a. a. O. III. S. 12. Taf. IV.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln. — 2) Mittelteil eines Altarretabeles. Aussendung des hl. Geistes. Rheinisch. 2. H. 12. Jahrh. Paris, Cluny-Museum. Holz mit vergoldetem und getriebenem Kupferblech bekleidet. Es stammt aus St. Kastor in Coblenz. (v. Falke u. Frauberger, a. a. O. S. 94, 134. Taf. 95. Braun, a. a. O. II. S. 8. Taf. 32.)

Taf. LXIII. 1) Relief. Geburt Christi. 2. H. 12. Jahrh. Kölnisch. Köln, Kunstgewerbemuseum. Walroßzahn. H. 14,1, Br. 10,8 cm. (Goldschmidt, a. a. O. III. S. 12. Taf. IV.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln. — 2) Relief. Die Engel am Grabe. 2. H. 12. Jahrh. Walroßzahn. H. 14, Br. 10,7c m. (Goldschmidt, a. a. O. III. S. 12. Taf. III.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. LXIV. Tympanon. Christus, Maria, Johannes, ein Bischof, ein Laie. Kölnisch. Um 1180. Köln, Kunstgewerbemuseum. Stein. H. 1,09, Br. 2,17 m. Es stammt vom Portal des nördlichen Querschiffes von St. Pantaleon in Köln. (Klein, a. a. O. S. 5ff. Taf. I, II.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. LXV. Tympanon. Hl. Cäzilie, Tiburtius, Valerius. Kölnisch. Um 1180. Köln, St. Cäzilien. Kalkstein. H. 1,23, Br. 2,36 m. (Kunstdenkm. d. Stadt Köln. Köln, St. Alban-St. Georg. S. 180ff. Klein, a. a. O. S. 44ff. Taf. XIV.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. LXVI. Altaraufsatz. Thronende Madonna mit vier Heiligen. Um 1200. Kölnisch. Brauweiler, Benediktinerklosterkirche. Stein, neu polychromiert. H. 160, Br. 222, T. 19 cm. Der Rahmen neu. (Kunstdenkm. d. Rheinpr. Landkreis Köln. S. 45. Klein, a. a. O. S. 34. Taf. XI. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, a. a. O. III. S. 19. Abb. 16.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. LXVII. Teil der Chorschranken. Apostel. Um 1200. Rheinisch. Trier, Dom. Stein. Die Chorschranken erhielten die nischenartigen Bogenstellungen unter Johann I (1190—1212). Verwandt das Tympanon des Portals im Innern des Domes, das ehemals zur Liebfrauenkirche führte, mit Christus, Maria und Petrus. (Schleinitz, Otto von: Trier-Leipzig 1909. S. 125. Abb. 75.)

Taf. LXVIII, LXIX. Chorschranken. Anbetung der Könige und Verkündigung an die Hirten. Die drei Frauen am Grabe. Christus und drei Apostel. E. 12. Jahrh. Rheinisch. Gustorf, in der Eingangshalle der neuen Pfarrkirche. Stein. Größe: Anbetung und drei Frauen: L. 190, H. 90 cm. Apostelreliefs: L. 127, H. 90 cm. (Kunstdenkm. der Rheinprov. Kr. Grevenbroich. S. 35—37. Klein, a. a. O. S. 49 ff. Taf. XV—XVII.)

Taf. LXX. Gießgefäß. Löwe mit Mensch im Maul. E. 12. Jahrh. Westfälisch. Minden, Dom. Bronzeguß. L. 36, H. 32 cm. (Bau- u. Kunstdenkmäler von Westfalen. Kr. Minden. S. 78.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. LXXI. Gießgefäß. Löwenkörper mit Frauenkopf. 14.—15. Jahrh. Westfalen. Köln, Kunstgewerbemuseum. Bronzeguß. H. 20 cm. (Reifferscheid: Gießgefäße, a. a. O. S. 76. Abb. 48.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. LXXII. Relief. Thronende Madonna mit Kind. E. 12. Jahrh. Mitteldeutsch. Fulda, Klosterkirche auf dem Petersberg. Sandstein. (Baudenkmäler im R.-B. Cassel. S. 215. Schneider: Führer durch Fulda. S. 81.) — Aufn. Bildstelle Berlin.

Taf. LXXIII. Relief. Thronender Christus. E. 12. Jahrh. Mitteldeutsch. Fulda, Klosterkirche auf dem Petersberg. Sandstein. (Baudenkmäler im R.-B. Cassel. S. 215. Schneider: Führer durch Fulda. S. 81.) — Aufn. Bildstelle Berlin.

Taf. LXXIV. Hochrelief. Engel. Nach 1192. Sächsisch. Hildesheim, St. Michael, oberer Teil der Chorschranken. Stuck. (Kunstdenkmäler der Prov. Hannover. II. R.-B. Hildesheim. 4. Stadt Hildesheim. Kirchl. Bauten. S. 216—218. A. Goldschmidt: Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur Sachsens; im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen. Berlin 1899. Bd. XX. S. 285 ff. A. Goldschmidt: Die Freiberger Goldene Pforte. Berlin 1902. Bd. XXIII. S. 20. A. Goldschmidt: Die Bauornamentik in Sachsen im XII. Jahrh.; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft. Leipzig 1910. Bd. III. S. 299—314. A. Goldschmidt: Studien zur Geschichte der sächs. Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil. Berlin 1902. A. Goldschmidt: Das Evangeliar im Rathause zu Goslar. Berlin 1910. Habicht, a. a. O. S. 28.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. LXXV. Buchdeckel. Thronender Christus. Kölnisch. Um 1190. Köln, Kunstgewerbemuseum. Silber getrieben. Höhe der Figur 16 cm. (v. Falke u. Frauberger, a. a. O. S. 45.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. LXXVI. Mittelteil eines Tympanons. Thronender Christus. Um 1200. Mittelrheinisch. Mainz, Dom, Marktportal. Stein. (Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Mainz. I. Dom zu Mainz. S. 57. Taf. 11 u. 21.) — Aufn. Seminar Marburg.

Taf. LXXVII. Relief. Hl. Hedwig. 2. H. 12. Jahrh. Sächsisch. Gernrode, Stiftskirche St. Cyriakus. Es ist die Mittelfigur der Stuckfüllungen an der Außenwand der hl. Grabkapelle. Vgl. Taf. III. — Aufn. Stoedtner.

Taf. LXXVIII. Hochrelief. Petrus. Um 1200. Mitteldeutsch. Fritzlar, St. Peter. Sandstein. Überlebensgroß. (Kunstdenkmäler im R.-B. Cassel. II. Kreis Fritzlar. S. 64. Taf. 98. Creutz, Monumentaler Stil, a. a. O. S. 69. Abb. 43.) — Aufn. Lichtbildstelle Berlin.

Taf. LXXIX. Relief. Apostel. Nach 1192. Sächsisch. Hildesheim, St. Michael, Chorschranken. Stuck. (Weese, Arthur: Die Bamberger Domskulpturen. Straßburg 1914. S. 95. Taf. 26, 27. Goldschmidt, Studien, a. a. O. Habicht, a. a. O. S. 27. Kunstdenkm. der Prov. Hannover, a. a. O. S. 216—218.) — Aufn. Seminar Marburg.

Taf. LXXX, LXXXI. Hochrelief. Apostel. Um 1200. Sächsisch. Halberstadt, Liebfrauenkirche, Chorschranken. Stuck. Bogenstellung: H. 125, Br. 99 cm. Figur: H. 1,14 m. (Goldschmidt, Studien, a. a. O. Weese, a. a. O. S. 95. Abb. 28—31. Kunstdenkm. d. Prov. Sachsen. Kreis Halberstadt. S. 324—325.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. LXXXII. Tumbendeckel des Presbyters Bruno († 1197). Der verstorbene Presbyter; die Seele, von zwei Engeln zum Himmel getragen; Halbfigur Christi. Nach 1197. Sächsisch. Hildesheim, Dom. Sandstein. H. 218, Br. 91 cm. Vom selben Meister rühren her das Grabdenkmal des Bischofs Adelog († 1190) und das Tympanon von St. Godehard. (Habicht, a. a. O. S. 37. Goldschmidt, Studien, a. a. O.)

Taf. LXXXIII. Rundfigur. Bischof. E. 12. Jahrh. Oberdeutsch. Nürnberg, German. Nat.-Museum. Erlenholz. H. 55 cm. (Josephi, W.: Werke plastischer Kunst im German. Nat.-Museum in Nürnberg. S. 97.) — Aufn. Christoph Müller, Nürnberg.

Taf. LXXXIV. Kopf einer Rundfigur. Christus. E. 12. Jahrh. Französisch. Paris, Louvre. Holz mit alter Vergoldung. — Aufn. A. Giraudon, Paris.

Taf. LXXXV, LXXXVI. Rundfigur. Kruzifix, Gerokreuz genannt. Um 1200. Kölnisch. Köln, Dom. Holz mit alter Bemalung. Überlebensgroß. Es soll aus dem alten Dom stammen, der erst gegen Mitte des 13. Jahrh. erneuert wurde, so daß eine Zeitbestimmung daraus nicht entnommen werden kann. (Zeitschr. f. christl. Kunst. Düsseldorf 1921. S. 24. Klein, a. a. O. S. 45. Taf. XIII.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. LXXXVII. Rundfigur. Kruzifix. Um 1160. Mitteldeutsch. Köln, Kunstgewerbemuseum, Sammlung Clemens. Bronzeguß, vergoldet u. ziseliert. Die Rückseite des älteren Kreuzes zeigt graviertes Kruzifix des 11. Jahrhunderts. — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. LXXXVIII, LXXXIX. Rundfigur. Kruzifix. Um 1200. Westfälisch. Münster i. W., Landesmuseum. Eichenholz mit Spuren alter Bemalung. H. 3,50, Br. 2,20 m. Kopfhöhe 44 cm. Es stammt aus Bockhorst i. W. (Kr. Halle). (Meier, Burkh.: Das Landesmuseum der Provinz Westfalen. Münster I. Die Skulpturen. Münster i. W. S. 56.)

Taf. XC. Rundfigur. Kruzifix. Um 1200. Kölnisch. Köln, Schnütgen-Museum, Holz m. alter Bemalung. H. 1,90 m. Es stammt aus St. Jakob in Köln. (Kunstdenkm. der Stadt Köln. I. S. 360.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. XCI. Rundfigur. Madonna mit Kind. Um 1220. Kölnisch. Köln, St. Maria im Kapitol. Stein, neu bemalt. H. 90 cm. (Kunstdenkm. der Stadt Köln. II. 1. St. Georg—Groß-St. Martin. S. 240. Klein, a. a. O. S. 59. Taf. XII.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. XCII. Rundfigur. Thronender Bischof. A. 13. Jahrh. Rheinisch. Köln, Kunstgewerbemuseum. Holz mit alter Bemalung. H. 46 cm. Er stammt aus Rhens. — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. XCIII. Rundfigur. Sitzende Heilige. A. 13. Jahrh. Rheinisch. Köln, Kunstgewerbemuseum. Holz, alte Bemalung überarbeitet. H. 43 cm. Die Figur stammt aus Rhens. — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. XCIV. Rundfigur. Madonna mit Kind. Um 1240. Aachen-Maas-Gegend. Köln, Schnütgen-Museum. Eschenholz. H. 1 m. War ursprünglich vergoldet. (Witte, Skulpturen der Sammlg. Schnütgen, a. a. O. S. 64. — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. XCV. Rundfigur. Sitzende Heilige. Um 1200. Tirolisch. Nürnberg, German. Nationalmuseum. Zirbelholz. H. 60,5 cm. (Josephi, a. a. O. S. 98.) — Aufn. Christoph Müller, Nürnberg.

Taf. XCVI. Hochrelief. Apostel der ehemal. Chorschranken. A. 13. Jahrh. Oberdeutsch. Basel, Münster. Stein u. Sandstein. (Wackernagel, M.: Basel. Leipzig. S. 6.)

Taf. XCVII. Hochrelief. Altaraufsatz mit Anbetung der Könige und drei Frauen. Um 1220. Rheinisch-Kölnisch. Oberpleis, Propsteikirche. Tuff, ehemals polychromiert. H. 1,05, Br. 1,12 m. (Kunstdenkm. der Rheinprovinz. Siegkreis. S. 170—171. Klein, a. a. O. S. 73. Taf. XX.) — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. XCVIII. Rundfigur. Sitzende Madonna mit Kind. A. 13. Jahrh. Tirolisch. Nürnberg, German. Nat.-Museum. Pappelholz. H. 75 cm. (Josephi, a. a. O. S. 102.) — Aufn. Christoph Müller, Nürnberg.

Taf. XCIX. Rundfigur. Sitzende Madonna mit Kind. A. 13. Jahrh. Oberdeutsch. Nürnberg, German. Nat.-Museum. Zirbelholz. H. 94 cm. (Josephi, a. a. O. S. 98.) — Aufn. Christoph Müller, Nürnberg.

Taf. C. Rundfigur. Maria, von einem Triumphkreuze stammend. A. 13. Jahrh. Tirolisch. Köln, Kunstgewerbemuseum. Holz mit alter Bemalung. H. 180, Br. 43, T. 26 cm. Sie stammt aus Kloster Sonnenburg bei Bruneck in Tirol. — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. CI. Rundfigur. Johannes, von einem Triumphkreuz stammend. A. 13. Jahrh. Tirolisch. Köln, Kunstgewerbemuseum. Holz mit alter Bemalung. H. 180, Br. 37, T. 26 cm. Stammt aus Kloster Sonnenburg bei Bruneck in Tirol. Zugehörig zu C. — Aufn. Lichtbildzentrale Köln.

Taf. CII. Relief. Habakuk und der Engel, darunter Daniel in der Löwengrube. Um 1200. Mittelrheinisch. Worms, Dom. Stein. (Falk, Franz V. A.: Bildwerke des Wormser Domes. S. 3—4. Hamann, a. a. O. S. 42. Abb. 77.) — Aufn. Seminar Marburg.

Taf. CIII. Teil eines Taufbeckens. Schwebender Engel. Um 1200. Westfälisch. Osnabrück, Dom. Bronzeguß. H. 130, Durchm. 70 cm. (Kunstdenkmäler der Prov. Hannover. IV. 1 u. 2. Stadt Osnabrück. S. 82.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. CIV. Portal. Jüngstes Gericht, kluge u. törichte Jungfrauen. Szenen der Barmherzigkeit. Statuen. Um 1200. Oberdeutsch. Basel, Münster, Gallus-pforte. Sandstein. Br. 5,60, H. 7,60 cm. (Wackernagel, M., a. a. O. S. 11—12. Hamann, a. a. O. S. 24. Abb. 49.)

Taf. CV, CVII—CIX. Reliquienschrein. Karlschrein. Etwa 1200—1215. Aachener Arbeit. Aachen, Münster. Holzkasten mit Satteldach, mit vergoldetem u. getriebenem Silber belegt. L. 204, Br. 57, H. 94 cm. Auf der Schmalseite Karl d. Gr. zwischen Papst Leo III. und Bischof Turpin; auf der Langseite thronende Kaiserfiguren. Dachreliefs mit Darstellungen aus dem Leben Karls d. Gr. (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Aachen I. S. 204. Beissel, Stephan: Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes. M.-Gladbach 1904. S. 6. Taf. XIV—XVII. Braun, a. a. O. I. S. 17. Taf. 85—88.) — Aufn. P. Loelgen, Düsseldorf.

Taf. CVI. 1) Hochrelief, Teilaufnahme. Jonas. Um 1230. Bambergisch. Bamberg, Dom, Georgenchor. Stein. (Weese, Artur: Die Bamberger Domskulpturen. Straßburg 1914. S. 45 ff. Hamann, a. a. O. S 101 ff. Abb. 201—204; 220.) — Aufn. Seminar. Marburg. — 2) Portalstatue, Teilaufnahme. Prophet. Um 1230. Bambergisch. Bamberg, Dom, Fürstenportal, linkes Gewände. Stein. (Weese, a. a. O. S. 87. Hamann, a. a. O. S. 108. Abb. 209—219; 221.) — Aufn. Seminar Marburg.

Taf. CX. Vortragstab, sog. Krönungsszepter. Knopf mit Taube. A. 13. Jahrh. Aachener Arbeit. Aachen, Münster. Silber vergoldet. Stab 86 cm lang. (Kunstdenkm. d. Rheinprov. Aachen. S. 255.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. CXI. Hochrelief. Kreuzabnahme. 2. H. 12. Jahrh. Rheinisch (Moselgegend, aus Trier stammend). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Birnbaumholz. H. 26,7, Br. 17,7 cm. (Vöge, a. a. O. S. 4.)

Taf. CXII—CXIV. Triumphkreuz, Teilaufnahmen. Um 1220. Sächsisch. Halberstadt, Dom. Holz mit alter Bemalung. Überlebensgroß. (Hernes, E.: Der Dom zu Halberstadt. S. 57. Goldschmidt, Studien, a. a. O. Bachem, Sächsische Plastik, a. a. O.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. CXV, CXVII. Deckel des Taufbeckens. Thronende Misericordia mit einem Nackten, einer Durstenden, einer Kranken, einer Gefangenen, einem Pilger. Um 1230. Sächsisch. Hildesheim, Dom. Bronzeguß. Kessel 61 cm h., oberer Durchm. 96 cm. Die Tragfiguren stellen die vier Flüsse des Paradieses dar. (Kunstdenkm. der Prov. Hannover. II. R.-B. Hildesheim. 4. Stadt Hildesheim. Kirchl. Bauten. S. 83, Habicht. S. 49. — Aufn. Stoedtner.

Taf. CXVI. Gießgefäß, „Krönungsaquamanile". Büste eines bärtigen Mannes in Toga. Um 1200. Aachener Arbeit. Aachen, Dom. Hohlguß. H. 18,3 cm. Durch die Anlehnung an antike Gefäßformen verwandt mit der weiblichen Büste im Ungar. Nat.-Museum in Budapest. (Kunstdenkm. der Rheinprov. Aachen. S. 202. Reifferscheid, a. a. O. S. 26. Abb. 1.)

Taf. CXVIII. Scheibenkreuz, Teilaufnahme. Engel und die drei Frauen am Grabe. A. 13. Jahrh. Soest, Maria zur Höhe. Holz mit alter Bemalung. Das ganze Kreuz 4 m h., 2,80 m br. (Bau- u. Kunstdenkm. von Westfalen. Soest. S. 121.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. CXIX. Relief. Engel. A. 13. Jahrh. Berlin, Kaiser-Friedr.-Museum. Sandstein. H. 53, Br. 32 cm. (Bode: Kgl. Museen in Berlin. Bildwerke der christl. Epoche. S. 85.)

Taf. CXX. Hochrelief. Engel. Um 1220. Sächsisch. Hecklingen, Benediktinerinnenkirche. Stuck. Verwandt mit dem Halberstädter Triumphkreuz. — Aufn. E. Kliche, Quedlinburg.

Taf. CXXI. Rundfigur. Sitzende Madonna mit Kind. A. 13. Jahrh. Rheinisch. Ehemals München, Sammlung Dr. Oertel. Lindenholz. H. 97 cm. (Die Sammlung Dr. Oertel, München. Versteigerungskatalog.)

Taf. CXXII. Rundfigur, Teilaufnahme. Petrus. Nach 1230. Sächsisch. Goslar, Neuwerkkirche, Kanzel. Stuck. (Kunstdenkm. der Prov. Hannover. II. R.-B. Hildesheim. 1—2. Stadt Goslar. S. 109. Goldschmidt, Studien, a. a. O. — Aufn. Stoedtner.

Taf. CXXIII. Rundfigur. Christus. Um 1530. Mitteldeutsch. Berlin, Kaiser-Friedr.-Museum. Weidenholz. H. 160 cm. Er stammt mit einer zugehörigen Maria aus Naumburg, St. Moritz. (Vöge, a. a. O. S. 9.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. CXXIV. Seite eines Reliquiars. Apostel. Um 1230. Sächsisch. Quedlinburg, Stiftskirche. — Aufn. Stoedner.

Taf. CXXV, CXXVI. Relieffiguren. Apostel und Madonna unter Arkaturen. A. 13. Jahrh. Minden, Dom. Stein. H. 1,12 m. (Bau- u. Kunstdenkm. von Westfalen. Kreis Minden. S. 74.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. CXXVII. Rundfigur. Madonna mit Kind. M. 13. Jahrh. Bayrisch. München, Nat.-Museum. Stein. Sie stammt mit den zugehörigen Aposteln von den Chorschranken der Kirche zu Wessobrunn. — Aufn. Seminar Marburg.

Taf. CXXVIII. 1) Rundfigur. Madonna mit Kind. 2. H. 13. Jahrh. Mittelrheinisch. Berlin, Kaiser-Friedr.-Museum. Lindenholz. H. 61 cm. (Vöge, a. a. O. S. 15.) — 2) Rundfigur. Säugende Madonna mit Kind. A. 13. Jahrh. Rheinisch. Berlin. Kaiser-Friedr.-Museum. Lindenholz. H. 40,9 cm. (Vöge, a. a. O. S. 5.)

Taf. CXXIX. 1) Rundfigur. Madonna mit Kind. Um 1230. Westfälisch. Die Rundkapelle in Drüggelte wurde erbaut zwischen 1217 und 1226. — Aufn. Stoedtner. — 2) Rundfigur. Sitzende Madonna mit Kind. Um 1240. Westfälisch. Münster i. W., Landesmuseum. Eichenholz mit alter Bemalung. H. 59 cm. (Meier, Landesmuseum, a. a. O. S. 58.)

Taf. CXXX—CXXIV. Reliquienschrein. 1215—37. Aachener Arbeit. Aachen, Münster. Holzkasten in Form einer Miniaturkirche mit Satteldach mit vergoldetem Silber- und Kupferblech bekleidet. L. 184, H. 95, Br. 54 cm. An der Front der Querarme Karl d. Gr. (Taf. CXXX), an der andern Seite die entwickeltste Figur, die Madonna. An den Langseiten, zu Seiten Karls d. Gr., die altertümlich durchgebildeten Apostel, an der andern Seite die fortschrittlichen (Taf. CXXXI). An der Stirnseite Christus. Dachreliefs mit Szenen aus dem Leben des Heilands. (Beissel, a. a. O. S. 8. Taf. XIX—XXIII; Kunstdenkm. der Rheinpr. Aachen I, 218f. Braun, a. a. O. S. 14. Taf. 71—78.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. CXXXV. Kopfreliquiar. Hl. Bernward. Um 1230. Sächsisch. Hildesheim, Dom. Silber vergoldet. H. 55,3, unten Br. 34 cm. An Stelle der Krone eine Mitra des 17. Jahrhunderts. (Kunstdenkm. der Prov. Hannover, a. a. O. S. 109. Habicht, a. a. O. S. 53. A. Goldschmidt: Französ. Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens im Jahrb. der Kgl. preuß. Kunstsammlung. Berlin 1819. Bd. XX. S. 285 ff.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. CXXXVI. Relief. Thronender Christus. Um 1230. Würzburgisch. Ein Teil des ehemaligen Kreuzganges der Neumünsterkirche in Würzburg. — Aufn. K. Gundermann, Würzburg.

Taf. CXXXVII. 1) Tympanon. Thronende Madonna mit zwei assistierenden männlichen Figuren. Um 1230. Würzburgisch. Würzburg, Luitpold-Museum. Roter Sandstein. Alte Fassung. H. 1,05, L. 2,12 m. Es stammt aus der Katharinenkapelle in Würzburg. (Archiv des histor. Vereins für Unterfranken. Bd. II. H. 3. S. 182. Bd. III. H. 1. S. 174. Bd. IV. H. 2. S. 22. Leitschuh: Würzburg-Leipzig. S. 15.) — Aufn. K. Gundermann, Würzburg. — 2) Tympanon. Himmelfahrt Christi. Gegen M. 13. Jahrh. Regensburgisch. Regensburg, St. Ulrichskirche, Südportal. (Riehl, Berthold: Bayerns Donautal. München u. Leipzig 1912. S. 79. Taf. 13.) — Aufn. Seminar Marburg.

Taf. CXXXVIII. Tympanon. Thronender Christus mit je drei assistierenden Figuren zu Seiten. Um 1230. Mittelrheinisch. Worms, Dom. Stein. (Kemmerich, a. a. O. S. 155. Abb. 71.) — Aufn. Seminar Marburg.

Taf. CIXL. Tympanon. Gnadenpforte. Thronende Madonna mit Heiligen und Stiftern. Um 1230. Bambergisch. Bamberg, Dom, Ostchor. Stein. (Weese, a. a. O. S. 77. Taf. 29, 30. Hamann, a. a. O. S. 101 ff. Abb. 196, 208. Aufleger-Weese: Der Dom zu Bamberg. S. 7.) — Aufn. Lichtbildzentrale Berlin.

Taf. CXL. Standfiguren. Zwei Apostel. Um 1240. Westfälisch. Münster i. W., Dom, Paradies. Stein. (Savels, C. A.: Der Dom zu Münster in Westfalen. S. 65. Klein, Johannes: Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Dome zu Münster, Berl. Diss. 1914. Klein: Romanische Steinplastik, a. a. O. S. 106. Taf. XXXII, XXXIII.) — Aufn. Stoedtner.

Taf. CXLI. Kopf einer Standfigur. Paulus. Um 1240. Westfälisch. Münster i. W., Landesmuseum. Stein. H. 53, Durchm. 58 cm. Er stammt von dem ehemaligen Skulpturenschmuck des Westgiebels des Domes in Münster. (Schmitz, H.: Münster. Leipzig. S. 14. Meier, B.: Das Landesmuseum, a. a. O. S. 15.)

Taf. CXLII. Portalgewände, Teilaufnahme. Um 1230. Bambergisch. Bamberg, Ostchor, Gnadenpforte. Stein. (Weese, a. a. O. S. 77. Hamann, a. a. O. S. 99. Abb. 192, 193.) — Aufn. Seminar Marburg.

Taf. CXLIII. Portalgewände. Propheten und Apostel. Um 1240. Bambergisch. Bamberg, Dom, Fürstenportal. Stein. (Aufleger-Weese, a. a. O. S. 7—8. Weese, a. a. O. S. 88, 92. Taf. 31, 32. Hamann, a. a. O. S. 108. Abb. 209—219.) — Aufn. Semin. Marburg.

Taf. CXLIV. Tumbendeckel. Heinrich der Löwe mit seiner Gemahlin Mathilde. Um M. 13. Jahrh. Sächsisch. Braunschweig, Dom. Kalkstein. (Meier u. Steinacker: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig. S. 15. Hasak, M.: Geschichte der deutschen Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts. Berlin 1899. Taf. 3. Fink, Aug., a. a. O. S. 37 ff. Goldschmidt, Studien, a. a. O. A. Goldschmidt: Die Freiberger Goldene Pforte; im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen. Berlin 1902. Bd. XXIII. S. 20 ff.) — Aufn. Lichtbildzentrale Berlin.

SACH- UND NAMENVERZEICHNIS

Abendländische Geistesart 30.
„ Kunst 41.
„ Raumform 33.
Alexanderreliquiar 83.
Angers, St. Martin 115.
Angoulême 115, 118, 120, 139.
Anjou 116.
Architravportal 118.
Arles, St. Trophimes 111 ff., 116, 121, 129.
Augustin 37.
Aulny 118.
Avallon 118, 119.

Beaucaire 130.
Beaulieu 115, 116.
Berlin 11, 12.
Bildform 28.
Bildinhalt 25, 27.
Binnenform 9.
Bourges, Kathedrale 117, 118.
Brüssel 78.
Burgund 114, 120, 136.
Byzanz 39, 58, 123, 137.

Cahors 120, 130.
Champagne 115.
Charlieu 114, 119.
Chartres 117, 123, 129 ff., 134.
Chur, Dom 120.
Civray 118, 131, 140.
Conques 117.
Corbeil 131.

Darmstadt 12.
Darstellungsmittel 9.
Deutsche Art 6, 38, 55, 113, 137, 139.
Douzy-le-Pré 114.

Ebene 9, 13, 16, 29.
Ebenenkomposition 9, 29 ff., 62, 67, 76.
Einzelform 9, 16, 29, 32.
Erzählung 25.
Etampes 130.
Expressionistisch 16.

Floreffes 105.
Formgesetze 1.
Französische Art 6, 38, 55, 74, 109, 136, 139.
Friedrich II. 98.
Frühromanisch 13.

Gebundenes System 19.
Gießhütte 21.
Gotha 11.
Gotische Komposition 139.
Gotischer Stil 6, 97, 107, 109, 129, 130, 134, 138 ff.

Hartwig 52.
Heinrich von Winchester 98.

Jahrhundert, X. 9.
„ XI. 10 ff., 12, 13, 16.
„ XII. 3, 32 ff., 41; 36, 44, 45, 55 ff., 79, 93; 71, 73 ff., 88, 92.
„ XIII. 60, 95 ff.
Individualisierung 137.
Italien 59, 84, 109 ff., 113.

Kausalbeziehung 11.
Kristallinisch 34.
Kunstwollen 3, 24.

La Charité 114, 115, 119, 120, 131.
Laon 115, 123.
Lateinischer Kunstkreis 84.
Linie 15.
Liverpool 12.
Loches 131.
London 12, 24, 54, 104.
Lüttich, Madonna Dom Rupert 86, 128.
„ Taufbecken 43, 50, 75.
Lyon 119.

Maasschule 58, 75, 87, 125.
Maastricht 75, 87, 104.
Magdeburger Gießhütte 64.
Mailand, Dom 114, 120.
Manchester 11.
Mantes 115, 135.
Maßeinheit 20.
Masseneinheit 53.
Methode 1.
Melle, St. Pierre 139.
Moissac 120, 129.
Montier-en-Der 138.
Montpellier 129.
Monumental 20.
München 11.

National 84.
New York 24.
Nordfrankreich 112, 121, 129.

Optisch 9, 13.
Organisch 10, 16, 34, 123, 139, 140.
Osten 14.

Paris, Altarvorsatz Heinrichs II. 69.
„ Armreliquiar Karls d. Gr. 78.

Paris, Elfenbein 84.
„ Leuchter 82.
„ Madonnen 78.
„ Notre-Dame 138.
Parthenay-le-Vieux 119.
Poitiers 116, 118, 139.
Poitou 115, 116.
Projektion 97.

Rahmen 68 ff.
Raumform, romanische 5.
Reichenau 12.
Reihung 12.
Reims 115, 117, 122, 132.
Reliefstil 11, 12, 29, 77.
Rohstoff 4, 8, 20, 57, 98.
Rogerus 45 ff., 49.
Rom, S. Prassede 80.
Romanischer Stil 4, 17, 18 ff., 28, 31.
Einzelform 73.
Entwicklung 48 ff.
Frühstufe 42.
Hochstufe 55 ff., 79.
Körpergefühl 34.
monumentaler 93.
Raumform 19, 60, 72.
Relief 71.
Schönheit 36.
seelischer Ausdruck 73 ff., 88, 92.
Zeit 59 ff.
Römische Plastik 115.
Rundplastik 33.

Sachsen 136 ff.
Saintes 118.
Saint-Martin d'Ainay 119.
Schöne Form 10, 36.
Senlis 115.
Souillac 115, 120.
Spätantike 5, 9, 10, 123.
Spätromanischer Stil,
Entwicklung 108.
Körper 105, 126.
Kunstwollen 122.
Profilanschauung 95.
Raumform 60, 72, 95 ff.
Stilvollendung 55.
St. Benoit-sur-Loire 139.
St. Gilles 111 ff., 116, 129, 139.
St. Jouin-de-Marnes 131.
St. Junien 130.
St. Omer 82, 83.
Südfrankreich 111 ff., 121.
Süddeutschland 128.

Taktisch 9, 29.
Toulouse 115, 129; 130 ff.
Tournai 88, 122, 128.
Triumphbogenportal 117.
Troyes, Kathedrale 138.

Umriss 9, 31, 32.

Vereinzelung 9, 16.
Verona, S. Zeno 67.
Vezelay 117.
Visé 50, 51.

Wirklichkeit 63, 124.

Zentralkomposition 11.
Zentralperspektive 97.

BERICHTIGUNG

Es ist zu lesen auf

Taf. XV Viktorschrein anstatt Eilbertusschrein.
Taf. LXXXVIII u. LXXXIX Bockhorst anstatt Borghorst.
Taf. CVI Georgenchor anstatt Georgentor.
S. 82, Z. 16 von oben Taf. XXXVII anstatt Taf. XXXVIII.
S. 110, Taf. CIX anstatt Taf. CIV.
S. 21, Z. 8 von unten Reliquiare anstatt Reliquien.
S. 93, Z. 7 von oben Sonnenburg anstatt Sonnenberg.

Kopfreliquiar aus Goldblech im Domschatz zu Münster i. W.

Elfenbeintafel im Domschatz zu Aachen

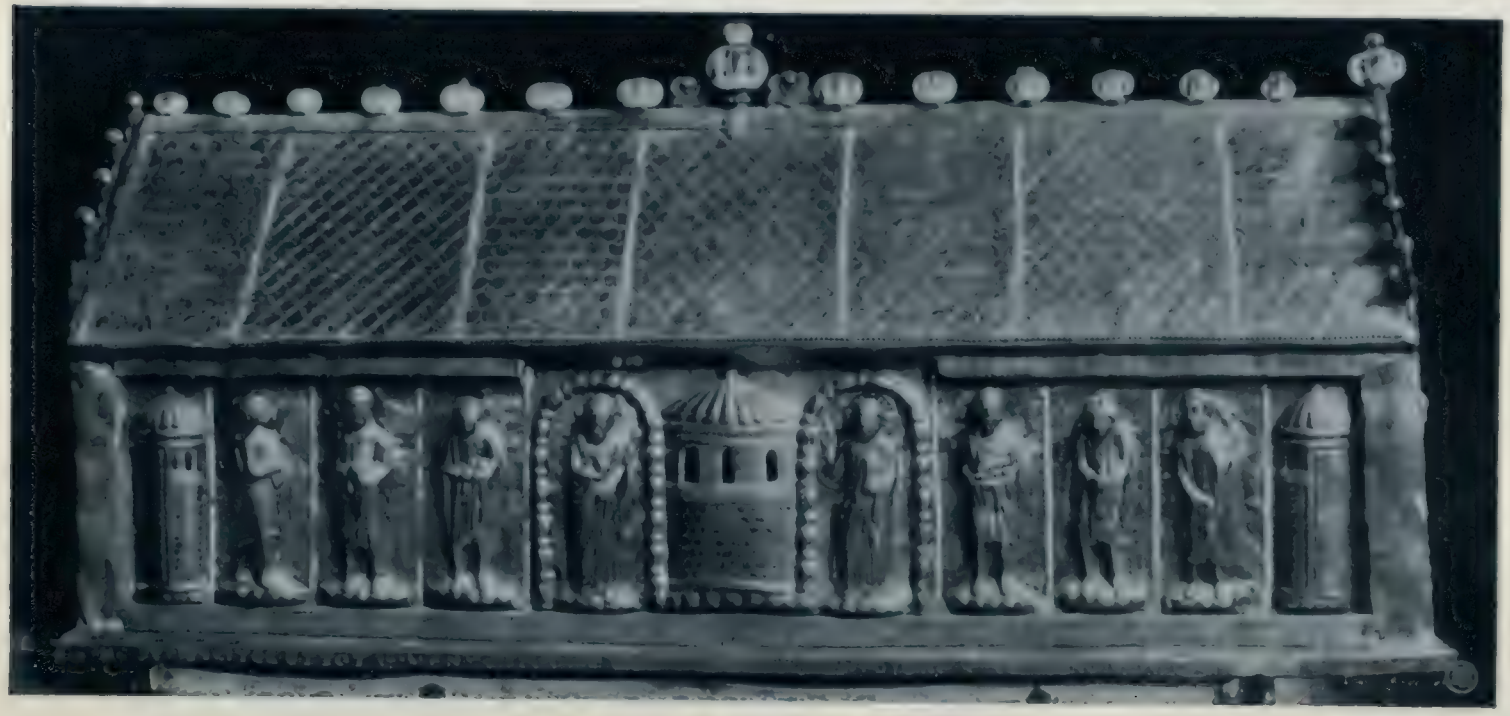
Von den Stuckreliefs in St. Cyriaki in Gernrode

Von der Bernwardstür des Domes in Hildesheim

Rudolf von Schwaben, Merseburg

Äbtissin Hedwig III., Gernrode

Friedrich von Wettin, Magdeburg



Epiphaniusschrein im Dom zu Hildesheim

Vom Bronzetaufbecken des Domes in Bremen

Bronzekruzifix im Dom zu Minden

Bronzemadonna im Kestner-Museum in Hannover

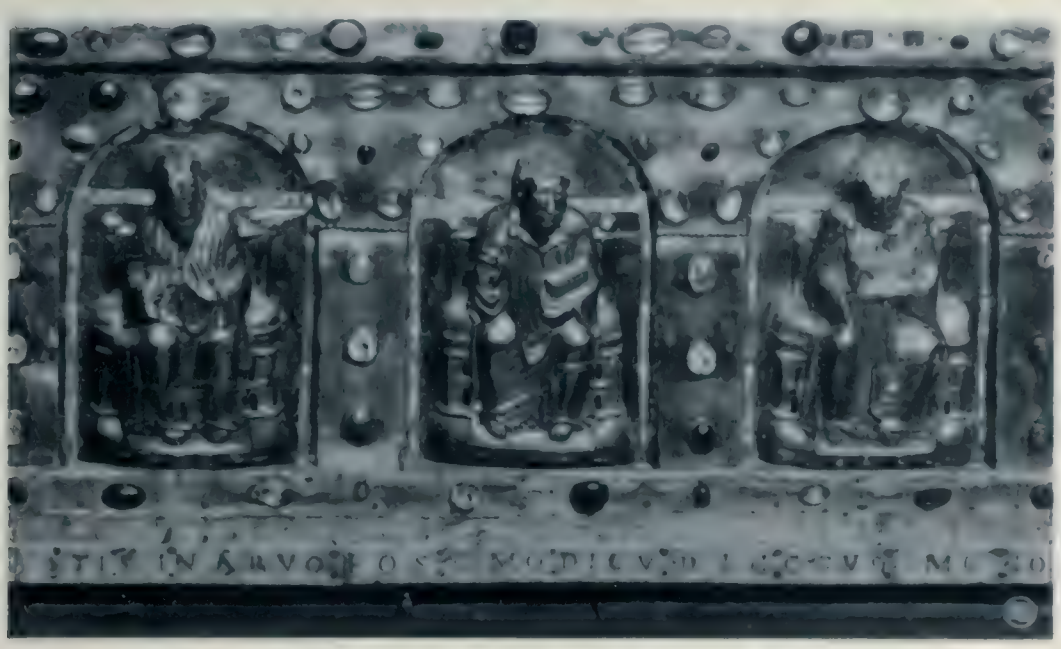
Holzmadonna im Schnütgen-Museum in Köln

Vom Plektrudis-Grabstein in Maria i. Kap. in Köln

Lehnenbekrönung einer Kathedra im Schnütgen-Museum zu Köln

Taufbecken aus Stein in der Kirche zu Freckenhorst i. W.

Vom Tragaltar Bischof Heinrichs II. von Meister Rogerus im Domschatz zu Paderborn



Vom Godehardschrein im Dom zu Hildesheim

Bronzeplatte im Kunstgewerbemuseum zu Köln

Vom Eilbertusschrein im Domschatz zu Xanten

Von einem Tragaltar des Museums in Darmstadt

Bronze-Johannes des Schnütgen-Museums in Köln

Ovales Reliquienkästchen des Domschatzes zu Xanten

Langseite des Bronzereliquiars des Domschatzes zu Xanten

Leuchter in St. Jacob in Stendal

Von den Korssunschen Bronzetüren der Kathedrale zu Nowgorod

Antependium in St. Nikolaus zu Groß-Komburg

Antike Gemmen des Dreikönigenschreines im Domschatz zu Köln

Von den Gröninger Chorschranken im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

Umbau einer Utermarke mit thronender Madonna im Dom zu Erfurt

Madonna des Erfurter Domes

H. Martinus der Klosterkirche in Neustadt (B. A. Lohr)

Holzmadonna der Kirche zu Buschhoven

Madonna der Kirche auf dem Petersberg bei Halle

Kopf vom Wolframleuchter

Wolfram leuchter des Erfurter Domes

Aquamanile von 1155 des Kunstgewerbemuseums in Frankfurt a. M.

Bronzeleuchter im Louvre in Paris

Löwendenkmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig

Kreuzfuß des Museums in St. Omer

Vom Crodoaltar des Domes zu Goslar

Vom Fuß des Wolframleuchters im Erfurter Dom

Vom Heribertschrein des Godefroid de Claire in der Heribertkirche in Deutz

Schmalseite des Heribertschreines

Alexanderreliquiar des Museums in Brüssel

Kopfreliquiar aus St. Lambert in Düsseldorf

Bischofkopf des Kunstgewerbemuseums in Köln

Kopfreliquiar aus Kloster Fischbeck im Kestner-Museum zu Hannover

Bronzekopf der Kirche zu Kappenberg

Kopf Friedrichs von Wettin im Dom zu Magdeburg

Reliquiar aus dem Aachener Münster im Louvre zu Paris

Engel des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin

Madonna des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin

Lesepult aus Holz in der Stadtkirche zu Freudenstadt

Vom Lesepult in Freudenstadt

Eine der Seligpreisungen der Michaelskirche zu Hildesheim

Äbtissin Geva in der Kirche in Freckenhorst

Von St. Peter und Paul in Königslutter

Weihwasserstein der Stadtkirche zu Freudenstadt

Hartmannsäule der Domkapelle zu Goslar

Kapitäl der Kirche in Brauweiler

Kapitäl des Domes zu Worms

Tympanon von St. Peter in Straubing (N.-Bayern)

Vom Fenster des Domes zu Worms

Von einem Hause der Langgasse in Gelnhausen

Elfenbeinmadonna im Louvre in Paris

Holzmadonna im Louvre in Paris

Vom Marienschrein des Nikolaus von Verdun in der Kathedrale in Tournai

Prophet Abdias vom Dreikönigenschrein des Kölner Domes

Vom Dreikönigenschrein des Kölner Domes

Frontale des Domschatzes von St. Petri in Fritzlar

Vom Annoschrein der Pfarrkirche in Siegburg

Reliquiar im Schnütgen-Museum in Köln

Kuppelreliquiar im Welfenschatz zu Wien

Elfenbeintafel im Kunstgewerbemuseum zu Köln

Vom Altarvorsatz aus St. Kastor in Coblenz im Cluny-Museum zu Paris

Elfenbeintafeln im Kunstgewerbemuseum zu Köln

Tympanon von St. Pantaleon im Kunstgewerbemuseum in Köln

Tympanon von St Cäcilien in Köln

Altaraufsatz der Kirche in Brauweiler

Von den Chorschranken des Domes in Trier

Von den Chorschranken der Kirche in Gustorf

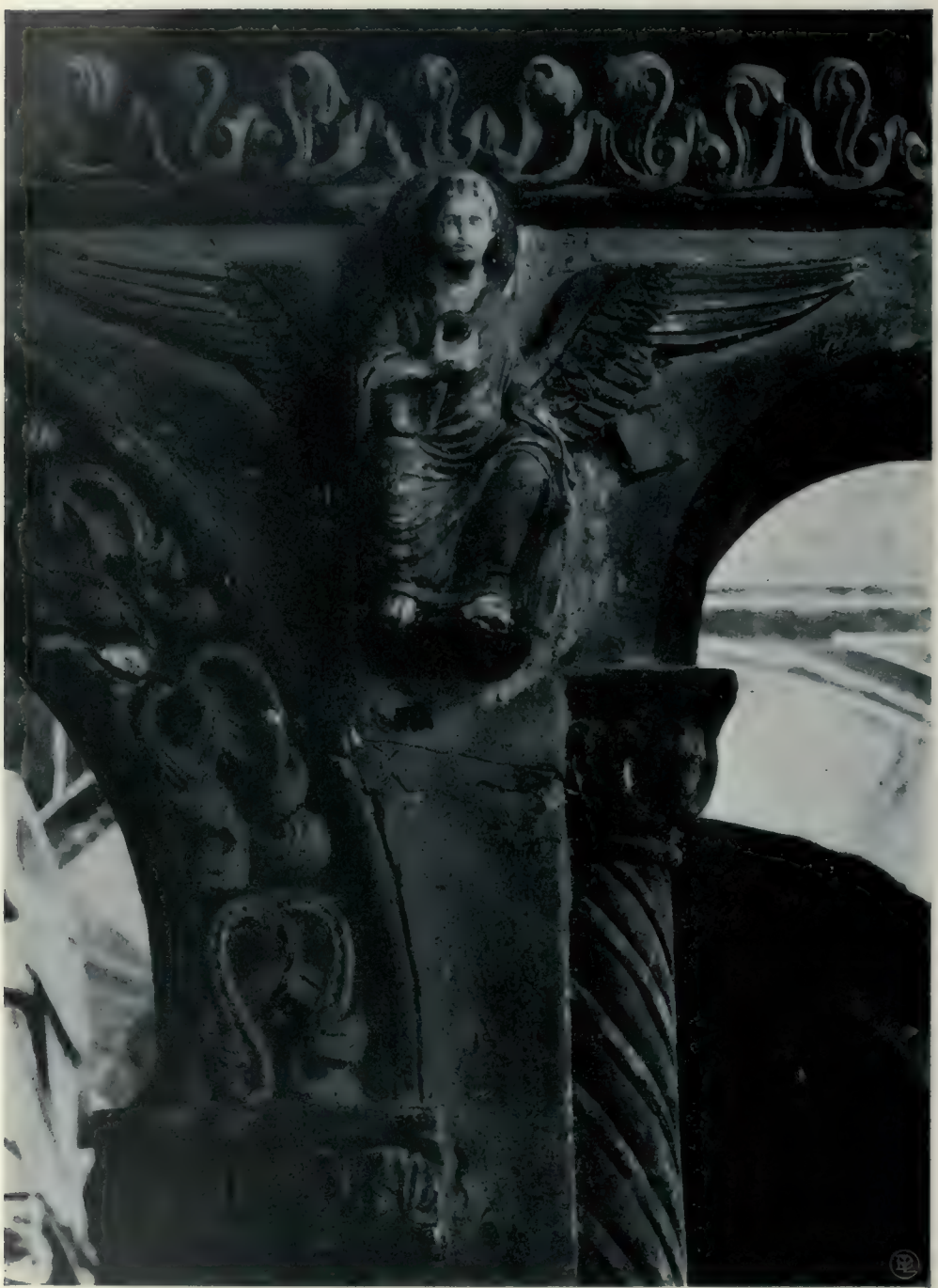
Von den Chorschranken der Kirche in Gustorf

Aquamanile des Domschatzes in Minden

Aquamanile des Kunstgewerbemuseums in Köln

Madonnenrelief der Klosterkirche Petersberg bei Fulda

Christusrelief der Klosterkirche Petersberg bei Fulda



Aus St. Michael in Hildesheim

Buchdeckel im Kunstgewerbemuseum zu Köln

Vom Tympanon des Marktportals des Domes zu Mainz

H. Hedwig von den Stuckreliefs von St. Cyriaki in Gernrode

Petrus aus St. Petri in Fritzlar

Von den Chorschranken aus St. Michael in Hildesheim

Von den Chorschranken der Liebfrauenkirche in Halberstadt

Apostelkopf von den Chorschranken in Halberstadt

Tumba des Presbyter Bruno im Dom zu Hildesheim

Heiliger des Germanischen Museums in Nurnberg

Christuskopf im Louvre in Paris

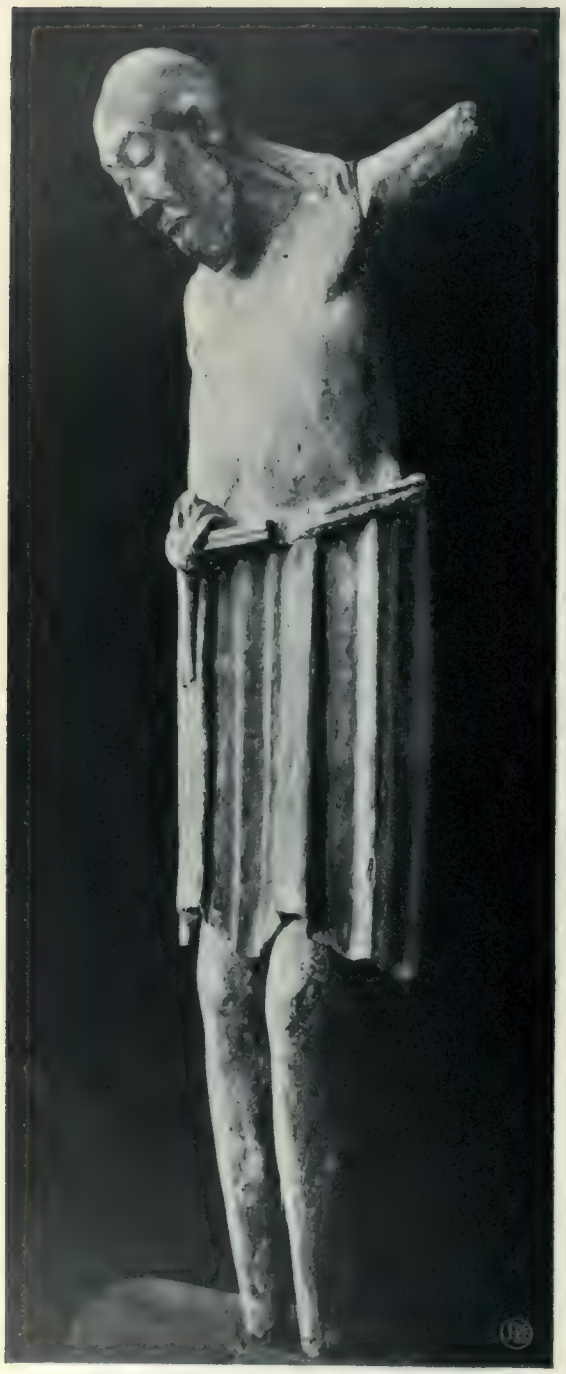
Vom Gerokreuz des Kölner Domes

Gerokreuz im Dom zu Köln

Bronzekruzifix der Sammlung Clemens im Kunstgewerbemuseum zu Köln

Kruzifix aus Borghorst im Museum zu Münster i. W.

Kruzifix aus Borghorst im Museum zu Münster i. W.



Kruzifix aus St. Jakob in Köln

Madonna aus Maria im Kapitol in Köln

Heiliger aus Rhens im Kunstgewerbemuseum in Köln

Heilige aus Rheins im Kunstgewerbemuseum in Köln

Madonna im Schnütgen-Museum in Köln

Heilige des Germanischen Museums in Nürnberg

Apostelrelief des Münsters zu Basel

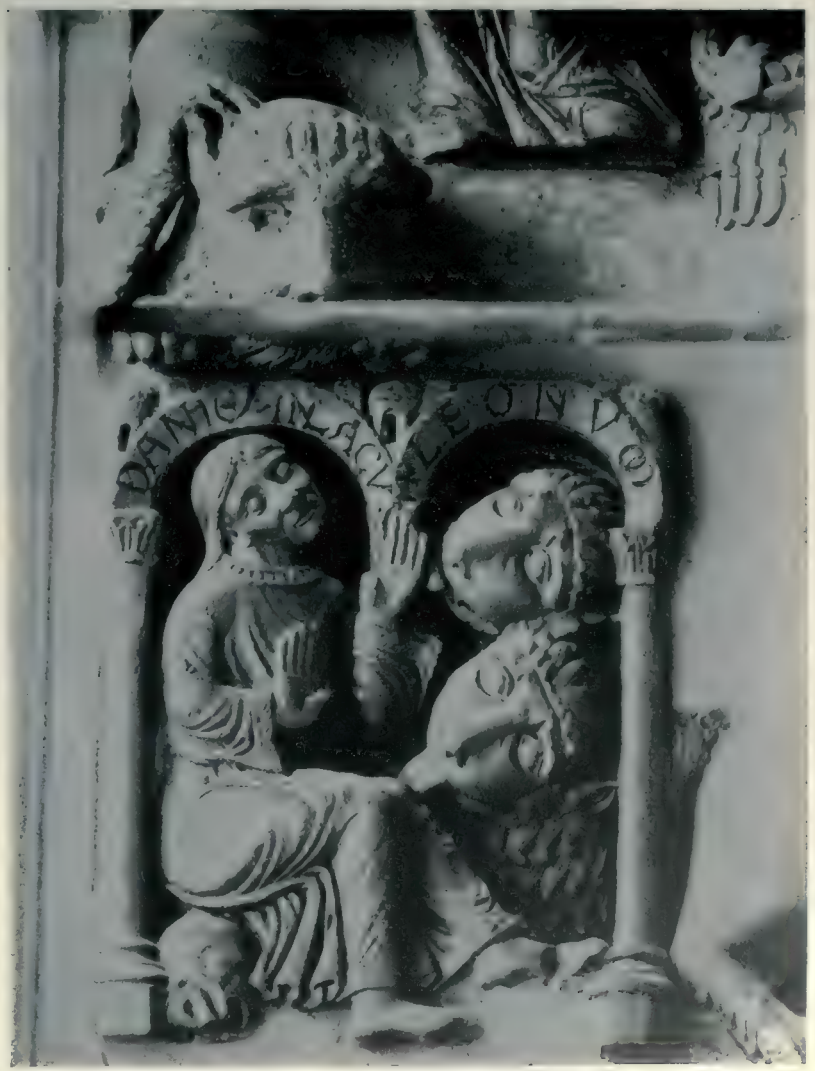
Altaraufsatz der Kirche zu Oberplan

Madonna des Germanischen Museums in Nürnberg

Madonna des Germanischen Museums in Nürnberg

Maria des Kunstgewerbemuseums in Köln

Johannes der Kunstgewerbemuseums in Köln

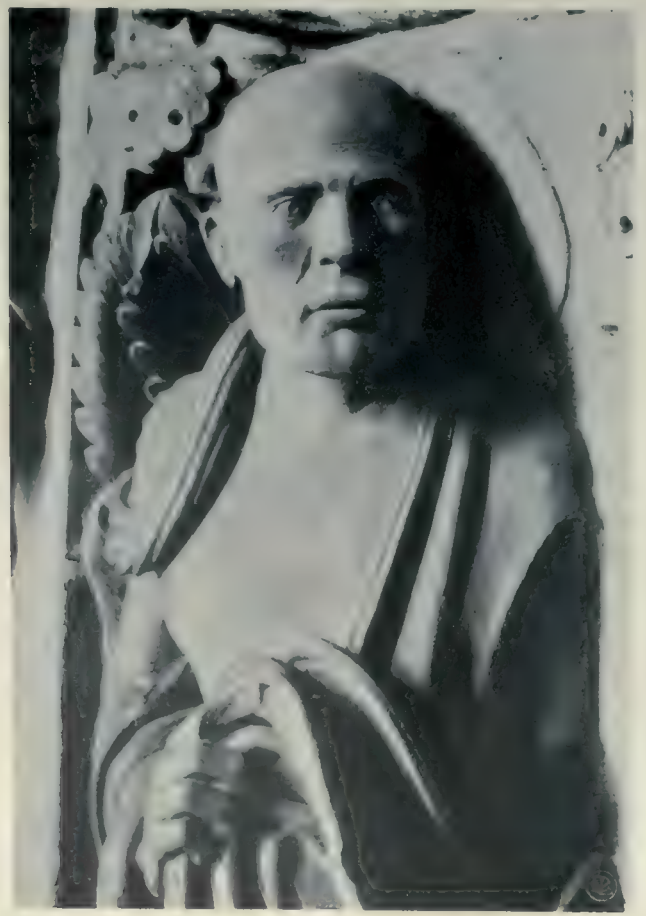


Habakuk mit dem Engel und Daniel in der Löwengrube im Dom zu Worms

Bronzetaufbecken des Meisters Gerardus im Dom zu Osnabrück

Galluspforte des Münsters zu Basel

Vom Karlsschrein des Münsters in Aachen



Vom Georgentor des Bamberger Domes

Vom Fürstentor des Bamberger Domes

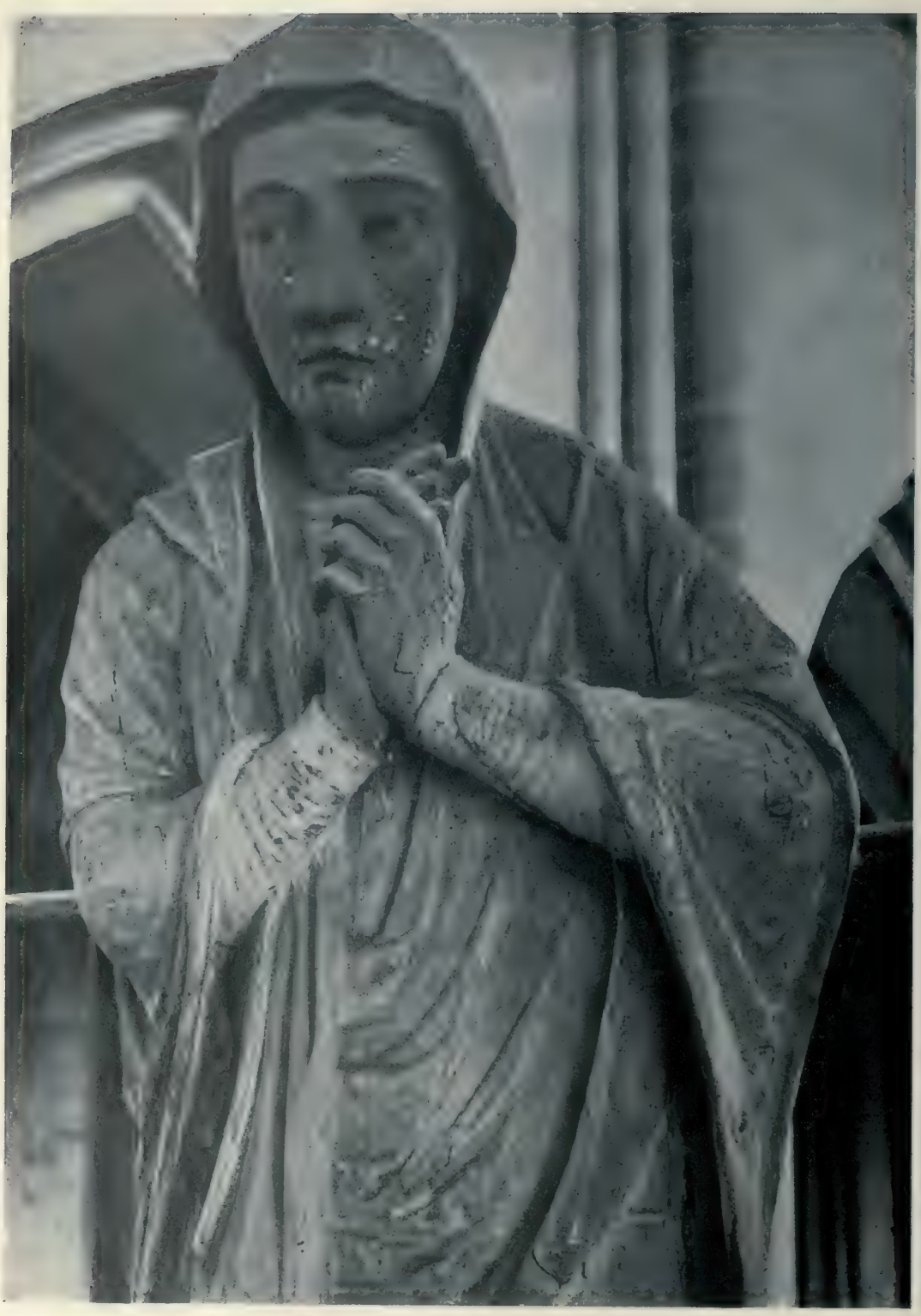
Vom Karlsschrein des Münsters in Aachen

Vom Karlsschrein des Münsters in Aachen

Vom Karlsschrein des Münsters in Aachen

Vom Krönungsszepter des Münsters in Aachen

Holzrelief des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin



Vom Kruzifix des Domes zu Halberstadt

Vom Kruzifix des Domes zu Halberstadt

Vom Kruzifix des Domes zu Halberstadt

Vom Bronzetaufbecken des Domes in Hildesheim

Kopfaquamanile im Domschatz zu Aachen

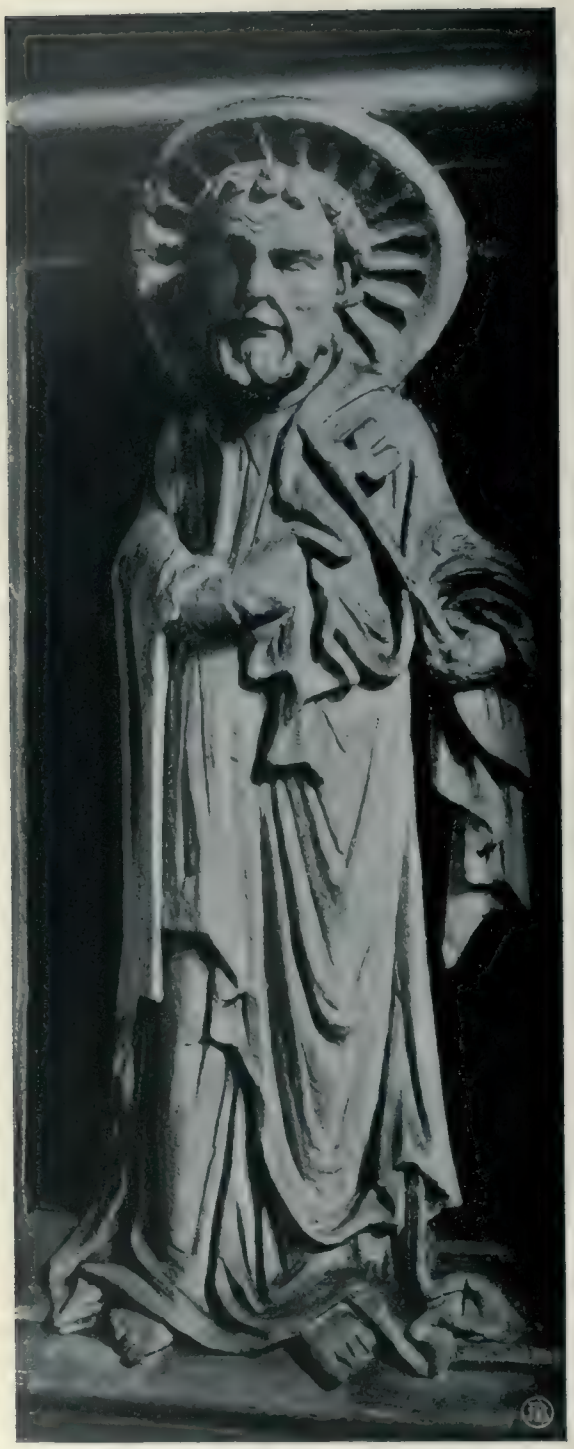
Vom Bronzetaufbecken des Domes in Hildesheim

Vom Scheibenkreuz in Maria zur Höhe in Soest

Steinrelief des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin

Aus der Benediktinerinnenkirche zu Hecklingen

Madonna der Sammlung Oertel in München



Von der Kanzel der Neuwerkskirche in Goslar

Kruzifix des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin

Reliquiar der Stiftskirche in Quedlinburg

Von den Arkaden des Domes in Minden

Arkadenmadonna des Domes in Minden

Madonna aus Wessobrunn im Nationalmuseum in München

Madonnen des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin

Madonna der Rundkapelle in Drüggelte

Madonna des Provinzialmuseums in Münster

Marienschrein des Münsters zu Aachen

Vom Marienschrein des Münsters zu Aachen

Vom Marienschrein des Münsters zu Aachen

Vom Marienschrein des Münsters zu Aachen

Vom Marienschrein des Münsters zu Aachen

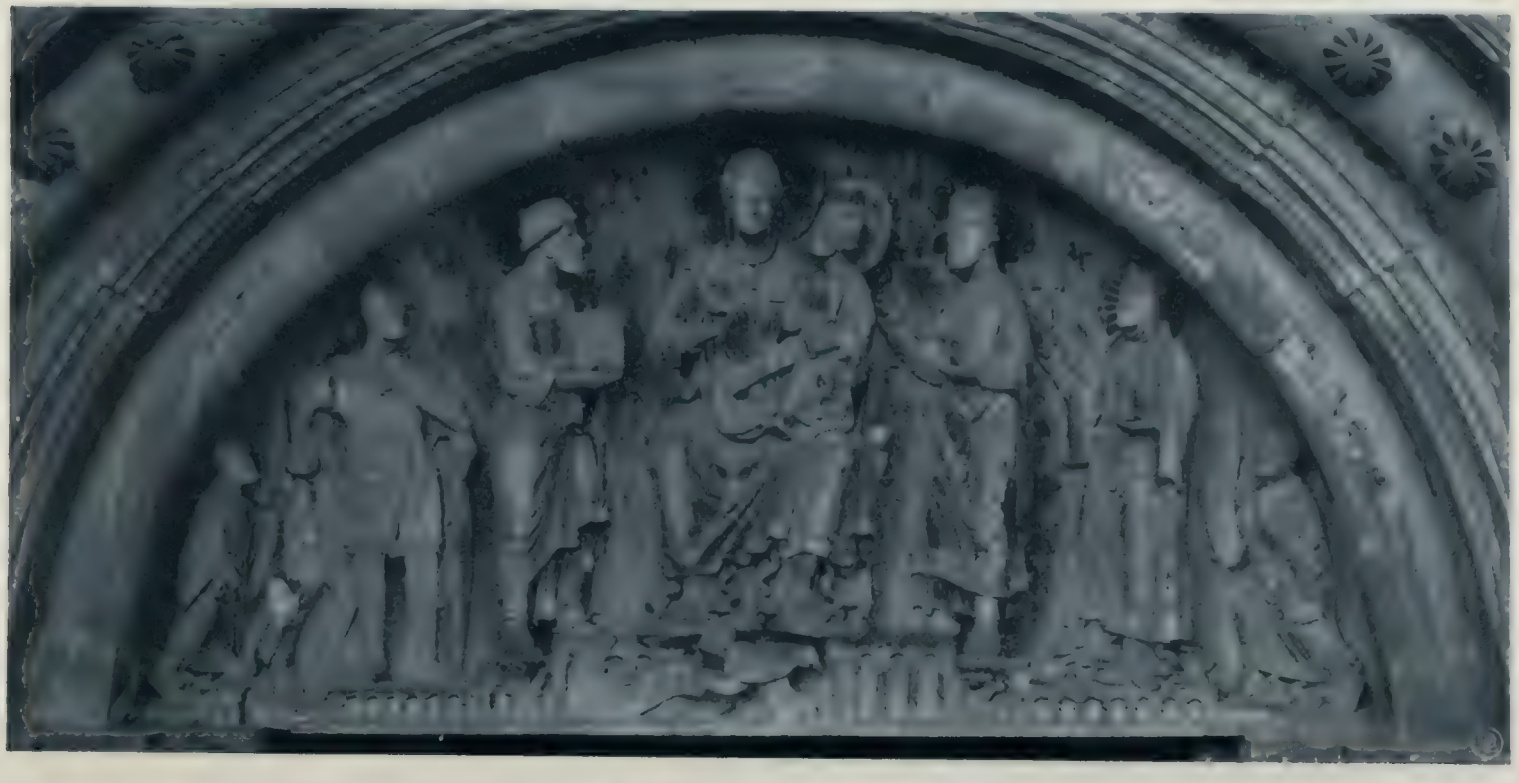
Bernward-Reliquiar im Domschatz zu Hildesheim

Vom Kreuzgang von Neumünster in Würzburg

Tympanon der Katharinenkapelle im Luitpold-Museum in Würzburg

Tympanon von St. Ulrich in Regensburg

Tympanon im Dom zu Worms

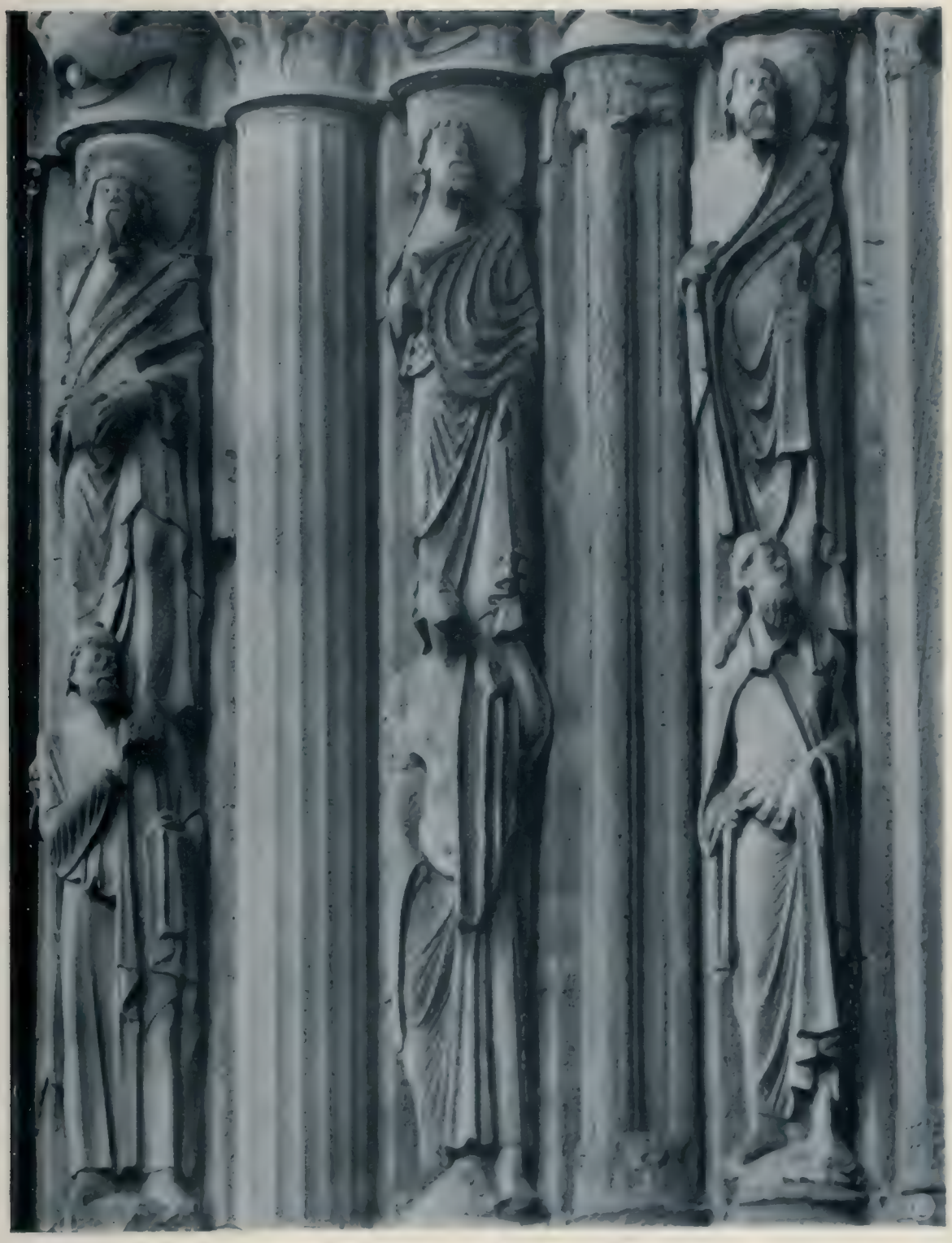


Tympanon der Gnadentür des Bamberger Domes

Aus dem Paradies des Domes zu Münster i. W.

Pauluskopf im Museum zu Münster i. W.

Von der Gnadentür des Bamberger Domes



Vom Fürstentor des Bamberger Domes

Grabmal Heinrichs des Löwen im Dom zu Braunschweig